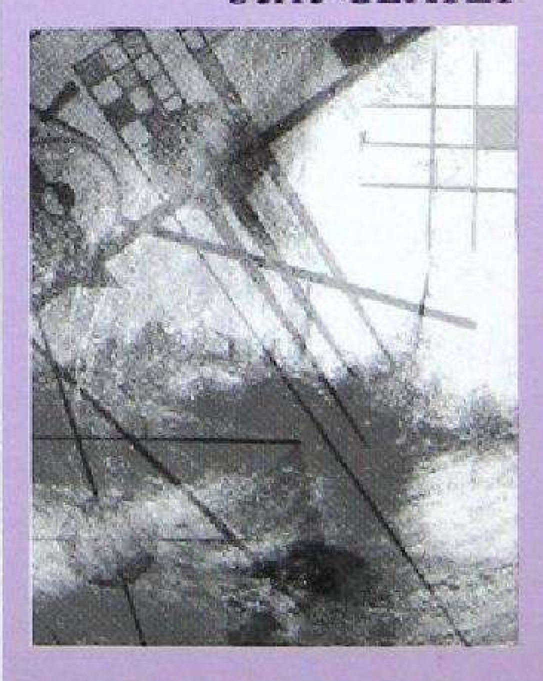
gilles deleuze

PINTURA

EL CONCEPTO DE DIAGRAMA

Cactus
Serie CLASES



PINTURA
el concepto de diagrama

Índice

Parte 2

ESPACIOS-SEÑALES Y TIPOS DE MODULACIÓN. (171)

Prólogo

Galería

Este prólogo ya está lleno
como una foto de familia
o un cielo plomizo.
Está denso. Atiborrado.

Compresión
4 x 1,8 cm.

La ironía baja la guardia Capacidades diferen
hay evolución, hay desarrollo reación es Era
como la miel Hoy lo charlé en terapia Infla
pecho de macho Hay que ser libre Un gru
canciones Un cuerpo y un objeto Un nene
comiendo pan Contrastes Los ricos y los pob
sujeto es una construcción Hacé algo con el c
Un actor afectado de su personaje La biblio
existente sobre Las guitarras del rock barrial E
política Una melodía pop Hay que actuar de
potencia Un país que mata a sus héroes Una
oscura El acontecimiento pasó El gobierno no
nada Un público maravilloso Lista de oradore
el culo hacia afuera y mirada de animal salvaje
voces Frente ancha, nariz aguileña, Pensado lo
Las voces anónimas Visión de la totalidad El
Marx Te va a salir caprichoso El sur olvidado
como el mar Coherencia interna Sensibilidad es
La cultura del aguante Segunda placa del bicol
derechos de los homosexuales Todos somos i
No se pueden negar los avances del hombre
volviendo a casa Con los chicos no ¿Y ustede
hacen? Son todos narcos Toda esa onda Toni
El tren de la historia La cultura del videoclip N
que pensarlo, hay que sentirlo Con el pueblo
calles Hay que pensar local y actuar global La n
rondaba Mirada penetrante, rectitud en el es
Fin de cita Si no hay dialéctica no hay movin
El cuerpo Ese es servilleta Hay que unirse De
autonomía Respeten al artista Pueblos Originari
máquinas deseantes Pero la gente dice otra co
modernidad ha destruido Hay que contar una
historia En el presente trabajo nos proponen
Dios de Spinoza es causa de sí El Deseo es falta
que a La violencia si es justa Somos capaces El t
Foucault Demostraron actitud y garra La tecn
según como se use Estado de la cuestión Desd

Al fin y al cabo lo importante es decir, expresarse ¿no?
¿¡No!?

Compulsión
7,25 x 1,3 cm.

Un milisegundo antes…
Una boca se entreabre vacilante, lenta, temblorosa. Un decir se arremolina y hace un ojo de huracán en el fondo de la garganta.

Un milisegundo después…
Del aire plomizo, denso que nos rodea, se desprenden como algodón unas nubosidades atiborradas que van a hinchar los huecos de la nariz y llenar luego los pulmones.

Ósmosis I (intención)
8,2 x 4,2 cm.

Nubosidad atiborrada de imágenes, ideas, modismos, fotos, opiniones, poses, contrastes, matices, conceptos ya hechos hincha los huecos de la nariz y gana luego los pulmones, asciende por la laringe, atropella un remolino en el fondo de la garganta, ganando finalmente la boca y abriendo...
palabra-opinión-voto

Ósmosis II (laríngeo-democracia)
7 x 3,05 cm.

Puesta la mente en un problema emplaza un remolino en el aire a no más de medio metro de los ojos. Un concepto inmediatamente sobrevuela en círculo el agujero negro. Rodea, rodea, gira, gira alrededor de las sensaciones, levanta velocidad y centrípeto se arremolina, chupa, succiona y arroja y amontona, sedimenta, edifica *en torno a* o *acerca de* el problema.

Ciclón
8,5 x 2,95 cm.

Cara a cara frente a un tornado, a un problema. Lo atraviesa transparente, se deshace a su paso.
No es su calma, está atado. A una técnica simple, sencilla, impensada. Hizo unas marcas al azar o borroneó un poco un bosquejo.

Anticiclón I (Bacon)
8,5 x 2,35 cm.

Un concepto llega simple. Es una técnica en el bolsillo para tenerse atado. Pero está cargado, gris nuboso. Habitado a borbotones, denso. Se lo apoya como una esfera tensa en el piso y explota: son las sensaciones que recorren el concepto –y no la inversa– las que llenan y hacen a presión la pequeña atmósfera que lo rodea.

Anticiclón II (Spinoza dijo Dios)
8,5 x 2,78 cm.

Acerca de esta edición

Las clases de Gilles Deleuze que se presentan en *Pintura. El concepto de diagrama* en su primera edición castellana, corresponden al curso dictado en la Universidad de Vincennes entre el 31 de marzo y el 2 de junio de 1981.

La presente edición ha sido preparada en base a las desgrabaciones y grabaciones existentes en el idioma original. La traducción, la corrección y las notas han sido íntegramente realizadas por Cactus.

Se han modificado contenidos sólo en los pocos casos en que encontramos nombres propios, conceptos o palabras mal escritas o que contradecían evidentemente el argumento y que por su pronunciación en francés hacían evidente un error en la desgrabación.

El Anexo final *Spinoza y la certidumbre en la creación* es el inicio de la clase del 31/3/81. En él, Deleuze contesta, antes de comenzar con su plan para el curso sobre pintura, algunas preguntas vinculadas al curso inmediatamente anterior sobre Spinoza (véase: Gilles Deleuze; *En medio de Spinoza*, Cactus, Bs. As., 2003). Como notará el lector en la indicación de fecha de los capítulos, algunas clases fueron divididas en dos partes. Pretendimos así que la presente edición acompañe la precisión y claridad argumental del curso. Verá el lector que cada una de estas divisiones corresponde a indicaciones del propio Deleuze sobre cambios de eje, de problemas o de preguntas.

Por lo demás, sólo se han introducido los cambios estilísticos necesarios para adecuar el registro oral al escrito permitiendo una lectura fluida del texto. Toda vez que fue posible, optamos por conservar los rasgos de oralidad propios de las clases.

Agradecemos a: Fer por soportar el autismo, Lida y Robert por el Petit Roberto, Caro por el latín, Carlos y Luciana por la carne al horno con mostaza, Leonel por la cita imposible, Edith y a Fernando Levy por el libro imposible, Laura por su consejo y auxilio, Ariel por tanto y al Catalán por tan poco.

Gilles Deleuze

PINTURA
el concepto de diagrama

Parte 1

LA PINTURA Y LA LÓGICA DEL DIAGRAMA.

I.
Germen y catástrofe Introducción al diagrama pictórico[1].
31 de Marzo de 1981

Durante el resto del año quisiera hablar de pintura. No estoy seguro –veremos eso después– de que la filosofía haya aportado algo a la pintura. No lo sé. Pero quizás no es así como hay que plantear las cosas. Me gustaría más plantear la pregunta inversa: la posibilidad de que la pintura tenga algo para aportar a la filosofía. Y que la respuesta no sea para nada unívoca, es decir que uno no pueda calcar la misma respuesta para la pintura que para la música, por ejemplo. La música nos ha llegado por necesidad, por gusto o elección de un curso. Los otros años tuvimos necesidad porque se esperaba de ella no sé qué. ¿Qué es lo que la filosofía puede esperar de cosas como la pintura, como la música? Lo que espera, una vez más, son cosas muy, muy diferentes.

[1] En la primera parte de esta clase, Deleuze contesta algunas preguntas relacionadas con el curso inmediatamente anterior sobre Spinoza (véase: Gilles Deleuze; *En medio de Spinoza*, Cactus, Bs. As., 2003). Este extracto, que aborda de todos modos un problema vinculado al arte en general, aparece en esta edición como Anexo bajo el título: «Spinoza y la certidumbre en la creación».

La filosofía espera algo de la pintura, algo que sólo la pintura puede darle. ¿Qué es? Conceptos quizás. ¿La pintura se ocupará del concepto? ¿Es el color un concepto? No sé. ¿Qué es un concepto de color, qué es el color como concepto? Si la pintura aporta eso a la filosofía, ¿hacia dónde va a arrastrar a la filosofía? Hay un problema en hablar de la pintura. ¿Qué quiere decir hablar de pintura? Creo que quiere decir precisamente formar conceptos que están en relación directa con la pintura y solamente con la pintura. En efecto, es en ese momento que la referencia a la pintura deviene esencial. Si ustedes comprenden, aún confusamente, lo que quiero decir, entonces ya he resuelto una cuestión: hablar de pintura.

Supongo que aquellos que seguirán el curso saben tanto como yo sobre la pintura. A veces incluso mucho más. Lo que no quiero es traer reproducciones, mostrarles. Tenemos aún más ganas de hablar. Por tanto, apelaría a vuestra memoria. Es en casos muy raros que mostraré una pequeña imagen, cuando tenga auténtica necesidad. De lo contrario buscarán en vuestra memoria, o irán a ver ustedes mismos. Pero esto irá completamente sólo, no hay necesidad de reproducciones.

Pretendo no decir más, no preguntarme cuál es la esencia de la pintura. Así pues, para aquellos que seguirán esta serie de búsquedas, intentaría cada vez indicar muy firmemente el tema que tomo y las pinturas a las cuales me refiero. La unidad de la pintura es un problema. Quiero decir, no hay ninguna razón para dársela. Por ejemplo, el nivel de los materiales quizás pueda tener que ver con conceptos filosóficos. Porque cosas tan próximas como la acuarela y el óleo, u hoy en día el óleo y el acrílico, no son lo mismo. Uno podrá ser llevado a preguntarse dónde está ahí la unidad de la pintura. ¿Hay un género común de la acuarela, el óleo y el acrílico? No sé, en el fondo, eso no aporta nada.

Yo he escogido los temas que me interesarían. Y a veces eso desbordará sobre la filosofía. Serán los buenos momentos para mí, los momentos en que la pintura me habrá impuesto precisamente un destello, nuevo para mí, sobre los conceptos filosóficos.

Digo entonces que hoy toda mi investigación se extiende sobre esta noción de la que había hablado una vez, la noción de catástrofe. ¿Qué supone esta noción? Supone evidentemente que la pintura tenga una relación muy particular con la catástrofe. Y en principio no intentaría fundar esto teóricamente, es como una impresión. Una relación muy particular

quiere decir que la escritura o la música no tendrían esa relación con la catástrofe, o no la misma, o no tan directa.

Pero quisiera justamente hacerles sentir hasta qué punto se trata de ejemplos limitados, para que enseguida se pueda indagar si eso remite a algo general sobre la pintura o si no vale más que para ciertos pintores. No sé nada de antemano. Los pintores sobre los cuales quisiera apoyarme los tomo relativamente de una misma época, y de una época reciente. Quisiera apoyarme sobre esta serie «la catástrofe» y ver a dónde nos lleva. Tomo como ejemplo: Turner, un gran pintor inglés, siglo XIX, Cézanne, Van Gogh, Paul Klee, y un moderno, también inglés: Bacon. No tomo aquí más que a grandes, desde luego.

Lo que quiero decir, y soy completamente prudente, muy, muy prudente, es que todos somos conmovidos en un museo por cierto número de cuadros. Hay pocos museos que no presenten algunos cuadros de este tipo, cuadros que pintan una catástrofe. ¿Qué tipo de catástrofe? Por ejemplo, cuando la pintura descubre las montañas: cuadro de avalancha, cuadro de tempestad.

¿Qué quiere decir esta observación desprovista de todo interés? ¡Es idiota! Pero no, puesto que noto que esas pinturas catástrofe extienden a todo el cuadro algo que está siempre presente en los cuadros… Que está quizás muy a menudo presente, corrijan ustedes mismos, nunca digo «siempre». Estos cuadros catástrofes extienden a todo el cuadro, generalizan, una especie de desequilibrio, de cosas que se desploman, de caídas. Ahora bien, una cierta manera de pintar ha sido siempre la de pintar desequilibrios locales.

¿Por qué es muy importante el tema de la cosa en desequilibrio? Uno de los escritores que ciertamente ha escrito más profundamente sobre la pintura es Claudel. Principalmente en un libro espléndido que se titula *L'œil écoute*[2] y que se apoya sobre todo en los holandeses. Claudel lo dice muy bien. ¿Qué es una composición? Ustedes ven, eso es un término pictórico. ¿Qué es una composición en pintura? Él dice algo muy curioso, lo dice justamente a propósito de los maestros holandeses que observaba: una composición es siempre un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose o desagregándose. Retenemos eso por el momento. El punto de caída: una copa de la que diríamos que va a volcarse, una cortina de la que diría-

[2] Paul Claudel, *L'œil écoute*, Gallimard, Paris, 1946.

mos que va a caer. No hay necesidad de invocar a Cézanne, las copas de Cézanne, el extraño desequilibrio de esas copas, como si estuvieran realmente captadas en la aurora o el nacimiento de una caída. Ya no sé quién, pero había un contemporáneo de Cézanne que hablaba de vasijas borrachas.

Entonces me digo: «Bien, una pintura de avalancha, todo eso es el desequilibrio generalizado». Pero finalmente no vamos lejos, porque a primera vista permanecemos en el cuadro, en lo que el cuadro representa. Voy a hablar también de otra catástrofe cuando me interrogo sobre la importancia de una categoría como esta en pintura. A saber, de una catástrofe que afectaría al acto de pintar en sí mismo. Vean, vamos de la catástrofe representada sobre el cuadro –sea la catástrofe local, sea la catástrofe de conjunto– a una catástrofe mucho más secreta, catástrofe que afecta el acto de pintar en sí mismo.

Y mi tema deviene este: ¿puede ser definido el acto de pintar sin referencia a una catástrofe que lo afecta? ¿No enfrenta, no comprende el acto de pintar a esta catástrofe en lo más profundo de sí mismo, incluso cuando lo que es representado no es una catástrofe? En efecto, las vasijas de Cézanne no son una catástrofe. No hay un terremoto. Por tanto, se trata de una catástrofe más profunda que afecta al acto de pintar en sí mismo. Al punto que sin ella el acto de pintar no podría ser definido.

¿Qué sería? Quisiera tomar ejemplos pictóricos, del mismo modo que tenemos ejemplos musicales. Para mí el ejemplo fundamental es Turner. En Turner veríamos como una especie de ejemplo típico. Hay como dos grandes períodos. En el primer período, pinta mucho catástrofes. Lo que le interesa en el mar son las tempestades, lo que le interesa en la montaña son a menudo avalanchas. Es una pintura de avalanchas, de tempestades. Él ya tiene genio.

¿Qué es lo que pasa hacia el 1830? Todo el mundo está de acuerdo sobre esta asignación de fechas. Como si esta catástrofe que afecta el acto de pintar extrañamente pudiera estar fechada. Para Turner, aproximadamente 1830. Todo pasa como si él entrara en un nuevo elemento. Tan profundamente, sin embargo, que permanece ligado a su primera manera. ¿Qué es este nuevo elemento? La catástrofe está en el corazón del acto de pintar. Como se dice, las formas se desvanecen. Lo que es pintado y el acto de pintar tienden a identificarse. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de chorro de vapor, de bolas de fuego, en las que ninguna forma conserva ya su integridad. O

simplemente se sugieren trazos, se procede por trazos en una especie de hoguera, como si todo el cuadro brotara de una hoguera. Una bola de fuego. Dominante célebre de Turner, el amarillo dorado. Una especie de fuego intenso, barcos partidos por ese fuego.

Un ejemplo típico es un cuadro cuyo título es complicado: *Luz y color (La teoría de Goethe) La mañana después del diluvio*[3]. Intenten ver una reproducción. Él mismo lo ha llamado así, inspirado en la teoría de Goethe, puesto que Goethe ha hecho una teoría de los colores[4]. El cuadro está dominado por una gigantesca y admirable bola de fuego, bola dorada que asegura una especie de gravitación de todo el cuadro. ¿Por qué me importa ese título?

Turner ha dejado montones de acuarelas en fajos. Ustedes conocen la historia de Turner. Como se dice, era tan avanzado para su tiempo que no mostraba sus cuadros, los metía en cajas. Legó todo eso al Estado inglés, que por otra parte lo ha dejado largo tiempo en cajas. Y luego está el a la vez admirable y enojoso Ruskin, que era su admirador apasionado, que ha quemado muchos de esos cuadros por ser pornográficos. En fin, eso ha sido catastrófico. Hay una declaración de Ruskin que es para estremecerse. En fin, nadie puede condenar a nadie, pero Ruskin dice: «Estoy orgulloso, muy orgulloso de haberlo hecho». De haber quemado todo tipo de fajos de dibujos y de acuarelas de Turner. Pero finalmente el mérito de Ruskin permanece, ha sido uno de los únicos en comprender a Turner en vida. Todo tipo de atados de acuarelas son bautizados por Ruskin como nacimiento o comienzo del color[5].

No quisiera decir más para este comienzo. Si ustedes quieren, Turner me ha servido como un caso –en absoluto digo que sea general– en que pasamos de una pintura que en ciertos casos representa catástrofes del tipo avalancha o tempestad, a una catástrofe infinitamente más profunda, que concierne al acto de pintar, que afecta al acto de pintar en lo más profundo.

Y añado –es todo lo que obtuvimos hasta el momento– que esta catástrofe en el acto de pintar es inseparable de un nacimiento. ¿Nacimiento de

[3] William Turner, *Light and Colour (Goethe's Theory) - The Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis* (1843), óleo sobre tela, Tate Gallery, London, UK.

[4] Cf. J. W. von Goethe, *Teoría de los colores*, Poseidón, Bs. As., 1945.

[5] Cf. John Ruskin, *Sobre Turner*, UNAM, México, 1996.

qué? Del color. Tenemos aquí casi un problema, lo hemos construido como involuntariamente. ¿Hacía falta que el acto de pintar pasara por una catástrofe para engendrar aquello con lo que tiene que tratar, con el color? ¿Hacía falta pasar por la catástrofe en el acto de pintar para que el color naciera como creación pictórica?

Desde entonces es preciso creer que la catástrofe que afecta al acto de pintar es también algo más que la catástrofe. ¿Qué es? No hemos avanzado mucho. Si ustedes ven un Turner del final –si lo tienen presente en el espíritu, sino lo verán–, supongo que aceptarán el término catástrofe. ¿Pero qué es esta catástrofe? Y en ese momento llegan a nuestro auxilio esos pintores que emplean la palabra. Ellos dicen que la pintura, o el acto de pintar, pasa por el caos o la catástrofe. Y añaden: sólo que algo sale de allí. Nuestra idea se confirma: necesidad de la catástrofe en el acto de pintar para que algo salga. ¿Qué sale de allí? Es extraño, puede ser que escoja pintores de la misma tendencia, no sé, pero la respuesta es la misma: el color. ¿Quiénes son esos pintores catástrofes? La gran palabra de Cézanne, que la catástrofe afecta al acto de pintar. ¿Para que salga qué de allí? El color. Para que el color ascienda, dice Cézanne. Y en Paul Klee: necesidad de caos para que salga de allí lo que llama el huevo o la cosmogénesis.

Y al mismo tiempo pánico. ¡Dios mío! En fin, el Dios de los pintores. ¡Que impida que la catástrofe tome todo! ¿Qué pasa si la catástrofe toma todo, de tal manera que nada sale? ¿Hay entonces en este aspecto, a este nivel, un peligro en pintar? Habrá un peligro en tanto el pintor enfrenta esta catástrofe en el acto de pintar, en tanto no puede pintar sin que una catástrofe afecte en lo más profundo su acto. Pero al mismo tiempo es preciso que la catástrofe sea como controlada. ¿Qué pasa si nada sale de allí, si la catástrofe se despliega, si eso se convierte en un puré? ¿No tenemos la impresión, en ciertos casos, de que el cuadro se echa a perder? Los pintores no cesan de malograr, no cesan de tirar sus cuadros. Es sorprendente. Hay una especie de destrucción-consumación del cuadro cuando la catástrofe desborda. ¿Pero se puede controlar una catástrofe? Algunos Van Gogh se acercan justamente a algo… ¿De dónde viene la locura de Van Gogh, de las relaciones con su padre o de las relaciones con el color? No lo sé, pero en todo caso el color es quizás más interesante.

Entonces, nuestra tarea ahora van a ser dos textos. Después de todo esto sitúa nuestro problema. No he hablado aún de los textos de los pintores.

Creo que la manera en que un pintor habla de su pintura no es análoga a la manera en que un músico habla de su música. No digo que una sea mejor que la otra. Digo que de un texto de un pintor es preciso esperar cosas de un tipo muy particular. Voy a invocar supuestos textos de Cézanne y un texto formal de Klee, que tienen en común el hecho de hablar expresamente de la catástrofe en las relaciones con la pintura.

Gasquet ha hecho un libro muy importante sobre Cézanne[6]. En ese libro él se toma un poco por el Platón de Sócrates. Es decir, después de muchos años, reestablece, reconstruye diálogos, conversaciones con Cézanne, pero no es la transcripción. La pregunta es qué es lo que Gasquet –que no es pintor, es escritor– añade. Muchos críticos son muy desconfiados respecto a este texto. Pero los argumentos que se tienen son muy extraños. Sobre este punto, estoy completamente con Maldiney[7], que considera, al contrario, que es un texto que se atreve a ser muy fiel.

Ustedes saben –digo esto al pasar– que hay una especie de leyenda, de rumores que se corren, de que los pintores serían criaturas incultas y no muy listas. Desde que leemos lo que escriben los pintores, uno se tranquiliza, no es lo uno ni lo otro. Ahora bien, una de las razones por las cuales se discute la autenticidad del texto de Gasquet es que extrañamente Cézanne se pone a hablar de a ratos como un post-kantiano. Ahora bien, Gasquet conoce muy bien la filosofía kantiana. Y de hecho, a Cézanne le gustaba mucho hablar con las personas. Cuando tenía confianza, les preguntaba un montón de cosas. Por otra parte, Cézanne era muy, muy culto. No lo mostraba o lo mostraba raramente. Actuaba un papel sorprendente, como de campesino, de pajuerano, mientras que sabía, leía mucho. Es muy difícil de comprender, los pintores siempre parecen no haber visto nada, no saber nada. Creo que leen mucho a la noche. Y aún podemos imaginar fácilmente que Gasquet haya contado a Cézanne cosas sobre Kant. Y lo que comprende Cézanne está muy bien, pues comprende mucho más que un universitario.

Gasquet le hace decir en un momento esta frase muy bella: *Quisiera*

[6] Cf. Joachim Gasquet, *Conversations avec Cézanne*, ed. Crítica de P. Michael Doran, Macula, 1978. (Trad. Cast.: *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2000). Cf. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Encre marine, Paris, 2002.

[7] Cf. Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, L'âge d'homme, 1973.

pintar el espacio y el tiempo para que devengan las formas de la sensibilidad de los colores, porque a veces imagino los colores como grandes entidades noumenales, ideas vivas, seres de razón pura[8]. Entonces los comentadores dicen: «Cézanne no ha podido decir eso, es Gasquet quien se lo ha hecho decir». Yo no estoy seguro de que no hayan hablado una noche de Kant y Cézanne haya comprendido muy bien. Cuando digo que comprende mejor que un filósofo, digo que ha visto muy bien que en la relación noúmeno/fenómeno de Kant, el fenómeno era de una cierta manera la aparición del noúmeno. De ahí el tema: los colores son las ideas noumenales, son los noúmenos, y el espacio y el tiempo son la forma de la aparición de los nórmenos, es decir de los colores. Los colores aparecen en el espacio y en el tiempo, pero en sí mismos no son ni espacio ni tiempo. Es una idea que me parece muy, muy interesante.

De seguro el texto de Gasquet al mismo tiempo mecha cosas de cartas que Cézanne le ha enviado, hace mezclas. Pero en cuanto a lo esencial, todo está bueno para nosotros.

En el texto que voy a leer a continuación, Cézanne distingue dos momentos en el acto de pintar –lo comento casi lógicamente–. Nos va a aportar cosas que están en medio de nuestro problema. Al primer momento lo llama caos o abismo. Si leen bien el texto –que es una conversación supuesta–, verán que al segundo momento lo llama catástrofe. El texto se organiza muy lógicamente, muy rigurosamente. En el acto de pintar existe el momento del caos, luego el momento de la catástrofe, y algo sale de allí, del caos-catástrofe: el color. ¡Cuando sale! Una vez más, no se excluye que nada salga de allí, no es seguro, no está dado de antemano.

He aquí el texto. Comienzo por el primer aspecto. A mi modo de ver, diría que es cuando el primer momento se termina. *Para pintar un paisaje, debo descubrir ante todo las bases geológicas, piense usted que la historia del mundo data del día en que dos átomos o dos remolinos se han encontrado, dos danzas químicas se han combinado. Esos enormes arco iris, esos grandes prismas cósmicos, este amanecer de nosotros mismos por encima de la nada*[9]. El estilo es bueno. Se nos diría que es Turner. Sí, puede ser, ¿por qué no? La historia del mundo. ¿Qué es esto, qué nos interesa ahí? Es la primera vez que encontramos

[8] Conversación con Joachim Gasquet, citada en Hajo Düchting, *Paul Cézanne*, Benedikt Taschen Verlag, Colonia, 1990, p. 214.

[9] Cf. Joachim Gasquet, *Cézanne*, op. cit., p. 136.

un texto que a mí parecer recorre a la mayor parte de los grandes pintores. Jamás hacen otra cosa: pintan el comienzo del mundo. Ese es su asunto.

¿Qué es el comienzo del mundo? Es el mundo antes del mundo. Hay algo que no es todavía el mundo, es verdaderamente el nacimiento del mundo. ¿Por qué los pintores pueden ser cristianos? La historia de la creación puede interesarles en tanto que pintores, es evidente. Es evidente que ellos tienen que hacer algo concerniente a la creación del mundo. Debería añadir cada vez un coeficiente de esencialidad. Quiero decir que es un asunto esencial a la pintura. Nos ponen frente a eso: *Piensen que la historia del mundo proviene del día en que dos átomos o dos remolinos se han encontrado, dos danzas químicas (...)* Es Turner, de acuerdo. Son danzas químicas del color. *Este amanecer de nosotros mismos por encima de la nada, los veo crecer, y me saturo de ellos leyendo a Lucrecio.*

Y en efecto, Cézanne leía mucho a Lucrecio. Ahora bien, efectivamente la historia de Lucrecio concierne a los átomos, pero también concierne extrañamente a los colores y a la luz. No se comprende nada de Lucrecio si uno no tiene en cuenta lo que él dice sobre el color y la luz en relación al átomo. *Esos grandes arco iris, esos grandes prismas cósmicos, este amanecer de nosotros mismos por encima de la nada, los veo crecer, y me saturo de ellos leyendo a Lucrecio. Bajo esta fina lluvia (...)* Él se mete bajo una fina lluvia, pintar se trata de eso, de esa fina lluvia. Ahora bien, comprenden que por más que haga un retrato, un jarrón, un florero, por más que pinte a su mujer, es preciso olvidar todo eso. De lo que se tratará siempre es de hacer pasar la fina lluvia o algo de ese orden. *Bajo esta fina lluvia, respiro la virginidad del mundo (...)* ¿Qué es la virginidad del mundo? Es el mundo antes del hombre y antes del mundo. ¿Qué es eso? *Un sentido agudo de los matices me invade. Me siento coloreado por todos los matices del infinito. En ese momento, yo y mi cuadro somos un solo ser.* Es extraño. ¿Qué quiere decir eso? Es preciso comentar con precisión.

Él no ha comenzado aún a pintar. Ya tenemos quizás una razón para comprender mejor, para presentir por qué la catástrofe pertenece al acto de pintar. Pertenece tanto al acto de pintar que está antes de que el pintor comience su acto. La catástrofe está antes. Va a estar durante también. El cuadro está aún por pintar. *Bajo esta fina lluvia, respiro la virginidad del mundo.* Un sentido agudo del trabajo es el trabajo pre-pictórico. Y la catástrofe es ya pre-pictórica. Esto nos organiza y nos fastidia a la vez, pues habrá

que darle una definición, pre-pictórica también. Es como la condición para pintar, está antes del acto de pintar. *Un sentido agudo de los matices me trabaja. Me siento coloreado por todos los matices del infinito. En ese momento, yo y mi cuadro somos un solo ser.* El cuadro aún no hecho y el pintor que aún no se ha puesto a pintar. *Somos un caos irizado. Ustedes ven, no he pintado nada aún. Llego frente a mi motivo, me pierdo en él, sueño, vago.* Él se pierde frente a su motivo. Un caos. *El sol me penetra de manera sorda como un amigo lejano que recalienta mi pereza, la fecunda. Germinamos.* ¡Vaya, es el germen! Será retomado literalmente, con la misma palabra, por Klee: ¡Germinamos! *Me parece, cuando la noche vuelve a descender, que no pintaré y que jamás he pintado*[10]. Es lo pre-pictórico, es el «antes de pintar» por toda la eternidad. *Es necesaria la noche para que pueda desprender mis ojos de la tierra, de este rincón de tierra en el que estoy fundido. Una buena mañana, la siguiente (...)* Estoy siempre en el primer instante. Ha ocurrido ese momento pre-pictórico del caos. Él ya no ve, se confunde con su motivo, ya no ve nada, la noche cae. Lo dice en una carta, explica que su mujer lo reta porque cuando entra tiene los ojos completamente rojos. ¿Qué es eso? Ya no ve nada. El ojo... Tendremos que preguntarnos qué es el ojo. ¿Qué es un ojo, qué es el ojo del pintor? ¿Qué es un ojo en la pintura, funciona como un ojo? Y bien, es ya un ojo totalmente rojo.

Una buena mañana, la mañana siguiente, lentamente las bases geológicas (...)Es lo que él buscaba confusamente. Había comenzado: *Para pintar un paisaje, debo descubrir ante todo las bases geológicas. (...) Una buena mañana, la mañana siguiente, lentamente las bases geológicas me aparecen, se estabilizan capas, los grandes planos de mi tela. Dibujo allí mentalmente el esqueleto pedregoso.* Si ustedes ven paisajes de Aix de Cézanne, de inmediato ven lo que llama el esqueleto pedregoso. *Dibujo los grandes planos de mi tela. Dibujo allí mentalmente (...)* Ven, no ha comenzado nunca. *Dibujo allí mentalmente el esqueleto pedregoso, veo aflorar las rocas bajo el agua, nublarse el cielo, todo cae verticalmente. Una pálida palpitación envuelve los aspectos lineales. Las tierras rojas brotan de un abismo.* El abismo es el caos de hace un momento. Es el caos de la víspera. Las tierras rojas brotan de ahí. ¿Pero rojo bajo qué forma? Deben ser tierras rojo pardo, debe ser púrpura oscuro, que tiende al negro.

[10] Idem.

Las tierras rojas brotan de un abismo. Comienzo a separarme del paisaje, a verlo. Ven, esta historia es también una génesis del ojo. En el momento del puro caos, no hay ojo, está fundido, el ojo es completamente rojo, ya no ve nada. Comienzo a ver el paisaje. Me retiro del paisaje, quiere decir que existe una relación de visión.

Me retiro de él con este primer esbozo geológico, la geometría, medida de la tierra[11]. En otros términos, la geometría de la tierra es idéntica a la geología. Para resumir, ¿qué es lo que digo? Que ese primer momento pre-pictórico es el momento del caos. Es necesario pasar por ese caos. ¿Y qué es lo que sale de ese caos, según Cézanne? El armazón, el armazón de la tela. He aquí que se dibujan los grandes planos. *Todo cae verticalmente.*

Es desde ya un peligro. Puede fracasar. Hay una carta en la que Cézanne dice: Esto no va, *todos los planos caen unos sobre otros*[12]. Ese es un primer coeficiente de fracaso posible. La distinción de los planos puede muy bien no llegar a hacerse. Se hace a partir del caos, pero si el caos toma todo, si nada sale del caos, si el caos sigue siendo caos, los planos caen unos sobre otros en lugar de caer verticalmente. El cuadro está arruinado antes de haberlo comenzado. Es la mierda. Y es verdad que en las experiencias del pintor hay cosas así: esto funciona, esto no funciona, estoy bloqueado, no estoy bloqueado.

Anne Querrien: Mi pregunta es sobre el gran debate de fines del siglo XVIII sobre lo sublime y lo pintoresco. Y justamente en lo pintoresco pasamos por las tres etapas, mientras que en lo sublime sólo conservamos dos. Lo sublime se erige directamente por oposición al caos. En suma, el caos es primero. Y del caos se construye lo sublime y permanecemos en él, es decir en las líneas geométricas, o se llega a pasar a lo pintoresco, al color y todo eso… Entonces, sobre lo que nos has contado de Kant, de lo sublime y el caos en Kant...

Deleuze: Quizás sería mejor volver a eso, pero nos sobrepasa... Señalo para aquellos a los que este punto interese que en un libro de Kant que él ha escrito muy, muy viejo y que contiene una de las primeras grandes estéticas

[11] *Idem.*

[12] Carta de Cézanne a Emile Bernard, 24 de octubre de 1905.

[13] Cf. Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Losada, Bs. As., 1993. Libro Segundo: «Analítica de lo sublime».

filosóficas, hay una teoría de lo sublime. Creo que es uno de los libros más importantes de toda la filosofía: la *Crítica del juicio*[13]. Kant distingue dos aspectos o dos momentos de lo sublime. Llama a uno lo sublime geométrico o matemático y al otro lo sublime dinámico. Aquellos que estén interesados, vean sus textos. Son muy difíciles, pero los comentaré quizás si tenemos tiempo. Sería muy curioso, quizás podríamos hacer coincidir, sin forzar demasiado los textos, los dos momentos de Cézanne con sus dos momentos de lo sublime: el primero, que es un sublime geométrico según la expresión de Kant o «geológico» según la propia expresión de Cézanne; y el otro, que es un sublime dinámico. Pero el texto de Kant es extraordinario. Son los grandes textos fundadores del Romanticismo.

Pasamos ahora al segundo momento. El primer momento es el caos, y algo sale de allí: el armazón. Segundo momento: *Una tierna emoción me toma. De las raíces de esta emoción asciende la savia, los colores. Una suerte de liberación. El resplandor del alma, la mirada, el misterio exteriorizado, el intercambio entre la tierra y el sol (...) los colores. Una lógica aérea...* Antes estábamos en una lógica terrestre, terrena, con las bases geológicas. *(...) Una lógica aérea, coloreada, reemplaza bruscamente lo sombrío, la testaruda geometría.* Es bello este texto. ¿Ven? Cambiamos de elemento.

Una lógica aérea, coloreada, reemplaza bruscamente lo sombrío, la testaruda geometría. Todo se organiza: los árboles, los campos, las casas. Pero entonces no todo estaba organizado. Sin embargo los planos caían verticalmente, etc. *Todo se organiza.* Es como si volviera a partir de cero, es extraño. *Veo (...)* –y aquí, segunda génesis del ojo– *(...) a través de manchas la base geológica.* Es eso lo que nos va a dar el secreto. Es raro, no lo dice, pero parece retomar de cero. Ya ha dicho «veo», «comienzo a ver», pero hace aquí como si viera por primera vez. ¿Qué pasó? Una sola respuesta: es que el armazón que ha salido del primer momento del caos o abismo se ha derrumbado nuevamente. En efecto, se ha derrumbado nuevamente: *Veo a través de manchas la base geológica, el trabajo preparatorio, el mundo del dibujo se hunde, se ha derrumbado como en una catástrofe*[14]. Y aquí dice formalmente que todo lo primero era un trabajo preparatorio, pre-pictórico.

Es por esto que el texto me parece muy, muy interesante. Es que en su

[14] Cf. Joachim Gasquet, *Cézanne*, op. cit., p. 136 y sig.

propio nombre, en su experiencia, distingue dos momentos en eso que en general puede llamarse «la catástrofe». Un primer momento del caos o abismo del que salen «las bases» o «el armazón». Y luego un segundo momento: la catástrofe que arrastra las bases y el armazón.

Y ¿qué va a salir de allí? *(...) La base geológica, el trabajo preparatorio, el mundo del dibujo se hunde, se ha derrumbado como en una catástrofe. Un cataclismo la ha arrastrado. Un nuevo período vive, ¡el verdadero!, aquel en el que nada me escapa, en el que todo es denso y fluido a la vez, natural. No hay más que colores, y en ellos claridad, el ser que los piensa, este ascenso de la tierra hacia el sol, esta exhalación de las profundidades hacia el amor.*

Es curioso, pues como lo señala Maldiney, podríamos no solamente ver la relación con los textos de Kant sobre lo sublime, sino que encontraríamos el equivalente en textos de Schelling, quien está muy próximo a la pintura.

Quiero adueñarme de esta idea, de este efluvio de emociones, de este humo de ser (...) El color que asciende. *(...) de este humo de ser, por encima de la hoguera universal*[15]. Ahí también parecería tallar una descripción de las pinturas de Turner. Ahora bien, no es por Turner que Cézanne lo dice, es por sus propias pinturas, es por lo que él quiere hacer: *la hoguera universal.*

Recomienzo. Existe un primer momento descompuesto en dos aspectos. Primer aspecto: el «caos-abismo», no veo nada. Segundo aspecto del primer momento: algo sale del «caos-abismo», son los grandes planos, el armazón, la geología.

Segundo momento: la catástrofe arrastra las bases y los grandes planos. La catástrofe arrastra, es decir se vuelve a partir de cero, se parte a la reconquista. Sin embargo, si el primer momento no hubiera estado, esto sin dudas no funcionaría.

Y de nuevo, peligro: que la catástrofe tome todo y que el color no ascienda. ¿Qué pasa cuando el color no asciende, cuando el color no prende en la hoguera? Es preciso que el color brote de esta especie de horno, de este horno catástrofe. Quizás no brote, no prenda, no se cocine o se cocine mal. Es curioso, es como si el pintor tuviera relación con la cerámica. Sí, evidentemente la tiene. Emplea otros medios, pero tiene su horno. No hay color que no salga de esta especie de horno que está sobre la tela. Es el globo de fuego, es el globo de luz de Turner. ¿Qué será esto en Cézanne, y cómo

[15] *Idem.*

llamarlo? Aún no lo sabemos. El color es sensato en salir. ¿Qué es si no sale? ¿Qué se dice de un cuadro en que el color no asciende, no sale?

¿El color asciende? ¿Cómo hay que tomar esto? ¿Es una metáfora? No, no es una metáfora. Evidentemente no para Cézanne. Eso quiere decir que el color es un asunto de gamas ascendentes. Debe ascender. ¿Es cierto para todos los pintores? Evidentemente no. Hay pintores en los que, por el contrario, hay gamas descendentes. Resulta que en Cézanne –veremos por qué– hay gamas ascendentes, de modo que lo que parecen metáforas, no lo son.

Anne Querrien: ¿Asciende hacia el blanco? No, porque hay una gama ascendente hacia el negro, es el cuerpo negro intenso.

Deleuze: Sí, pero en Cézanne, no asciende hacia el negro, asciende.

Anne Querrien: Va hacia la luz entonces.

Deleuze: No, son gamas ascendentes... ya veremos esto.

Anne Querrien: No, porque entre las dos guerras, en la exposición sobre los realismos de esa época, hay personas que comenzaron a promover el negro y lo sombrío como la intensidad.

Deleuze: Sí, pero hablamos de Cézanne, ¿no?

Antes hemos visto el peligro del primer momento. Era que los planos cayeran unos sobre otros, que no fueran verticales. El fracaso de la geología. Puesto que se trata de una verticalidad que no existe más que en el cuadro, que no es una verticalidad de la semejanza, si los planos caen unos sobre otros, el cuadro ya está arruinado. Ven que es mucho más importante que el problema de la profundidad. El problema de la profundidad está completamente subordinado al problema de los planos y de la caída de los planos. Es preciso que los planos caigan y que no caigan unos sobre otros. Con la profundidad uno se arregla, en cuanto a ella todas las creaciones están permitidas. Pero justamente tenemos siempre la profundidad que merecemos en función de la manera en que hacemos caer los planos. Ese es el problema del pintor. El pintor jamás ha tenido el menor problema con la profundidad. Un problema de profundidad es para reírse.

Segundo momento: ¿cuál es el peligro de que los colores no asciendan? Los pintores lo dicen muy bien. Son los colores pantano, es un pantano, una ciénaga. «Un desastre, un desastre... He hecho un desastre». Es gris, es grisalla [*grisaille*]. Los colores que no ascienden, los planos que caen unos sobre otros... Es terrible, es la confusión. Los colores que no ascienden son la grisalla. En el extremo, esto produce cuadros desagradables. Gauguin estaba muy ofendido porque un muy buen crítico del momento había dicho: «Todos son colores sordos y tiñosos». No se lo había perdonado. Veinte años después se acordaba de eso. Es difícil el color, es difícil salir de lo sordo, de lo tiñoso, de la grisalla.

¿Pero por qué introduzco esta idea? Hay un texto célebre que todos los pintores siempre han repetido, un texto de Delacroix donde dice: *El gris es el enemigo del color, es el enemigo de la pintura*[16]. Vemos bien lo que eso quiere decir. ¿Qué es el gris, en última instancia? Es allí donde el blanco y el negro se mezclan. En el límite, donde todos los colores se mezclan. Si todos los colores se mezclan, no ascienden colores. Es grisalla.

Por eso mismo Cézanne, no mucho tiempo después de ese texto que acabo de leer, dice lo siguiente. Escuchen un poco. Le dice a Gasquet: *Estaba en Talloire. Gris por donde quieras. Y verdes, todos los verdes grises del mapamundi. Las colinas de alrededor son muy altas, me ha parecido. Ellas aparecen bajas y llueve. Hay un lago entre dos estrechos, un lago de bucles. Las hojas de cuaderno caen completamente acuareladas de los árboles. Seguramente es siempre la naturaleza. Pero no como yo la veo, ¿comprenden? Gris sobre gris. Gris sobre gris. Uno no es pintor en tanto no ha pintado un gris. El enemigo de toda pintura es el gris, dice Delacroix. No, uno no es pintor en tanto no ha pintado un gris*[17]. Sin razón él se las agarra con Delacroix. El texto de Delacroix es tan importante y tan apasionante como el de Cézanne. Y además dicen exactamente lo mismo.

¿Qué quiere decir? Hay un gris que es el gris del fracaso. Y luego hay otro, un gris distinto. Hay un gris que es el del color que asciende. ¿Habría dos grises? ¿O incluso habría muchos grises, muchísimos grises? En todo caso, no se trata del mismo gris. El gris de los colores que se mezclan es el gris del fracaso. Y luego hay un gris que sería quizás como el gris de la hoguera,

[16] Cf. Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Plon, Paris, 1996.
[17] Cf. Joachim Gasquet, *Cézanne*, op. cit.

que sería quizás un gris esencialmente luminoso, un gris de donde los :olores brotan.

Hay que ir muy prudentemente porque es bien sabido que hay dos naneras de producir gris. Kandinsky lo recuerda. Tiene una bella página obre esto, sobre los dos grises: un gris pasivo y un gris activo[18].

Lo preciso de inmediato para evitar las objeciones, pero al mismo tiempo no vamos a poder apoyarnos en esto. Existe el gris que es la mezcla del negro y del blanco. Y luego hay un gran gris que no es la misma mezcla, es mezcla de verde y de rojo. O incluso, de una manera más extendida, que es una mezcla de dos colores complementarios. Pero ante todo una mezcla de verde y de rojo. Ahora bien, Delacroix hablaba de este otro gris, del gris del verde/rojo. Evidentemente, no es el mismo gris.

Sería fácil entonces para nosotros decir que existe un gris de los colores que se mezclan, el gris del blanco/negro, y luego un gris que es como la matriz de los colores, el gris del verde/rojo. En su teoría de los colores, Kandinsky llama al gris del verde/rojo un auténtico gris dinámico. Un gris que asciende, que asciende al color. ¿Pero por qué no es suficiente decir eso? Porque es bien sabido que, por ejemplo, en la pintura china o japonesa se obtienen a partir del blanco y del negro todos los matices que queramos, una serie infinita de matices de gris. Por tanto, no podemos decir que la mezcla de blanco y negro no es matriz también.

Simplemente planteo la cuestión del gris. ¿Por qué? Sin dudas para pasar de Cézanne a Klee, pues vamos a ver que la historia del gris es completamente retomada.

Resumo Cézanne. Él nos ha dado al menos una información inapreciable para nosotros: tanto la catástrofe forma parte del acto de pintar, que ya está ahí antes de que el pintor pueda comenzar su tarea. Él nos ha dado una precisión. Es una precisión de la que no hemos salido. ¿Por qué me interesa? ¿Qué estamos obteniendo, qué estamos comenzando a tener? No basta con poner la pintura en relación con el espacio. Incluso creo que para comprender su relación con el espacio es preciso pasar por un rodeo ¿Qué rodeo? Ponerla en relación con el tiempo. Un tiempo propio de la pintura. Tratar

[18] Cf. Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Nueva Visión, Bs. As., 1960, pág. 71.

un cuadro como si operara ya una síntesis de tiempo. Decir que el cuadro concierne al espacio porque antes que nada encarna una síntesis de tiempo. Hay una síntesis de tiempo propiamente pictórica y el acto de pintar se define por ella. Sería una síntesis del tiempo que no conviene más que a la pintura.

¿Y si me pregunto cómo encontrar y cómo llegar a definir –si esta hipótesis era justa– la síntesis de tiempo que podría llamar propiamente pictórica? Comenzamos a darnos cuenta. Suponemos que el acto de pintar remite necesariamente a una condición pre-pictórica y que, por otra parte, algo debe salir de lo que ese acto afronta. El acto de pintar debe afrontar su condición pre-pictórica de tal manera que algo salga. Tengo ahí una síntesis de tiempo, una temporalidad propia a la pintura. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de un pre-pictórico, antes de que el pintor comience, de un acto de pintar y de algo que sale de ese acto.

Y todo esto estaría en el cuadro, sería su tiempo propio. A tal punto que ante cualquier cuadro –no son en absoluto categorías generales– tendría el derecho de preguntar cuál es su condición pre-pictórica. Muéstrenme el acto de pintar en ese cuadro y qué es lo que sale de ese cuadro. Tendría entonces mi síntesis de tiempo propiamente pictórica.

Así pues, si recapitulo desde este punto de vista el tema de Cézanne, tenemos en primer lugar condiciones pre-pictóricas: el caos o el abismo, del que salen los grandes planos proyectados. Segundo momento, el acto de pintar como catástrofe. ¿Y qué sale de allí? El color.

Paso a Paul Klee. Él siempre ha tenido un asunto muy extraño, en muchos de sus textos vuelve sobre eso: el tema del punto gris, lo que llama el punto gris. Sentimos que él tiene una relación con el punto gris, que es su propio asunto, y que es así como puede explicar lo que es para él pintar. Existe por ejemplo, en lo que ha sido traducido bajo el título *Teoría del arte moderno*, un texto de Klee que se llama «Nota sobre el punto gris». Pero habla de él por todas partes... En fin, habla de él a menudo. Y no abandonará su idea del punto gris y las aventuras del punto gris.

He aquí lo que nos dice. Leo muy rápido: *El caos como antítesis del orden no es propiamente el caos, no es el verdadero caos. Es una noción localizada, relativa a la noción de orden cósmico. El verdadero caos no podría ponerse sobre el platillo de una balanza, sino que permanece siempre imponderable e incon-*

[19] Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, Cactus, Bs. As., 2007, pág. 55.

nsurable. Él correspondería más bien al centro de la balanza[19]. De hecho, no rresponde. «Más bien», dice él. Van a ver por qué no corresponde.

¿Qué es lo que nos dice ahí? Klee es muy filósofo. Él dice que si hablan l caos, no pueden dárselo de ese modo porque no podrán salirse. «Yo estoy eparado para dármelo. Estoy preparado para dármelo porque soy pintor», ce. Pero ustedes no pueden desde el punto de vista de la lógica darse el caos mo si fuera la antítesis de algo porque el caos toma todo y amenaza tomar do. No pueden decir que el caos es lo contrario del orden. El caos no es lativo a nada, no es lo opuesto de nada. Toma todo. Por tanto, él pone en iestión ya desde el comienzo todo pensamiento lógico del caos. El caos no ene contrario. Si ustedes plantean el caos, ¿cómo pueden salir de él?

Él va a intentar decir cómo sale, por su cuenta, de un caos que no tiene ontrario, de un caos que no es relativo. Dice que el caos es por tanto un no-oncepto. Eso es interesante para mi pregunta: ¿los pintores pueden apor-rnos conceptos? Sí.

Comienza por decirnos: si ustedes toman en serio la idea de caos, ven ue se trata de un no-concepto. *El símbolo de ese no-concepto es el punto.* ¡Ah, ueno! Nos decimos que es preciso descubrir este texto con satisfacción y dmiración. No se trata de discutir, ni siquiera de preguntarle por qué. Hay ue intentar dejarse llevar por este texto. *El símbolo de ese no-concepto es el unto, no un punto real sino el punto matemático.* Es decir un punto que no iene dimensión, es eso lo que quiere decir. *Ese sèr-nada o esa nada-ser es el oncepto no conceptual de la no-contradicción.* Es muy filósofo Klee. Está bien, es muy alegre esto. Dice del caos: *Ese ser-nada o esa nada-ser es el concepto no conceptual de la no-contradicción.* De la no-contradicción puesto que no se opone a nada. Puesto que no es relativo, es lo absoluto. El caos es lo absoluto. Es muy simple, dice.

Para llevarlo a lo visible, es decir para tener una aproximación visible de él, *tomando una especie de decisión al respecto (...) es preciso apelar al concepto de gris, al punto gris, punto fatídico entre lo que deviene y lo que muere*[20]. Ven ustedes que el punto gris es el encargado de ser como el signo pictórico del caos, del caos absoluto. *Ese punto es gris porque no es ni blanco ni negro o porque es tanto blanco como negro.* Ven que el gris del que se trata es el gris del blanco/negro. Lo dice explícitamente. *Él es gris porque no está ni arriba ni*

[20] *Idem.*

abajo o porque está tanto arriba como abajo. Gris porque no es ni cálido ni frío. En términos de colores, ustedes saben: los colores cálidos con movimiento de expansión, los colores fríos con movimiento de contracción. *Gris porque no es ni cálido ni frío. Gris en tanto punto no-dimensional (...)* Es un bello texto. Uno no sabe bien dónde va, pero va con una especie de rigor... *Gris en tanto punto no-dimensional, punto entre las dimensiones y en su intersección, en el entrecruzamiento de los caminos.* He aquí el punto gris caos.

Continúa, y aquí voy a tener que mezclar textos. Pero el texto que cito prosigue todavía: *Establecer un punto en el caos es reconocerlo necesariamente gris en razón de su concentración principal y conferirle el carácter de un centro original desde donde el orden del universo va a brotar e irradiar en todas las dimensiones. Afectar un punto de una virtud central es hacer de él el lugar de la cosmogénesis. A este advenimiento corresponde la idea de todo Comienzo (...) o mejor: el concepto de huevo*[21].

Nos ha aportado dos conceptos: el concepto no-conceptual de gris y el concepto de huevo. En este segundo nivel, estamos en la génesis de las dimensiones. El primer punto gris es «no-dimensional». El segundo párrafo nos habla evidentemente de un segundo punto gris. ¿Qué es este segundo punto gris? Es el primero pero ¿cómo? Contrariamente al primero, está fijado. Es el primero centrado. Si comprenden algo, ven aquí el eco del texto de Cézanne. Los planos caen, he fijado el punto gris no-dimensional. Lo he fijado, hago de él el centro. En sí mismo, no era en absoluto centro. Lo he fijado, he hecho de él un centro, de tal manera que deviene matriz de las dimensiones. El primer punto era no-dimensional, el segundo es lo mismo que el primero pero fijado, centrado.

En otro texto hay una fórmula aún más extraña, muy, muy curiosa. *El punto gris establecido (...)* Es decir el punto gris una vez fijado, una vez tomado como centro. Creo que lo que intenta hacer es una cosmogénesis de la pintura. *El punto gris establecido salta por encima de sí mismo (...)* Ven ustedes, es el mismo y no es el mismo. *El punto gris establecido salta por encima de sí mismo en la dimensión donde crea el orden*[22]. El primer punto era el punto gris caos, no-dimensional. El segundo punto es el mismo, pero

[21] *Ibidem*, pág. 56.

[22] Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, Jürg Spiller, Basel, 1964, pág. 4.

bajo una forma completamente distinta, a un nivel completamente distinto, en un momento completamente distinto. Hay dos momentos del punto gris. Esta vez se trata del punto gris devenido centro y, desde entonces, en la medida en que está establecido, matriz de las dimensiones. Entre los dos, él ha saltado por encima de sí mismo.

La historia del punto gris lo obsesiona de tal modo... Klee adoraba hacer pequeños dibujos de su cosmogénesis[23]. Añado aún otro texto. Este extracto de Klee me parece de una gran riqueza para nosotros. *Si el punto gris se dilata (...)* Se trata del segundo punto gris como centro, devenido matriz de las dimensiones. *Si el punto gris se dilata y ocupa la totalidad de lo visible entonces el caos cambia de sentido y el huevo se hace muerte*[24]. Es la versión Paul Klee de la pregunta que planteábamos hace un momento: ¿y si el caos toma todo? Es preciso pasar por el caos, pero es preciso que algo salga de él. Si nada sale, si el caos toma todo, si el punto gris no salta por encima de sí mismo, entonces el huevo es muerte. ¿Qué es el huevo? Es evidentemente el cuadro. El cuadro es un huevo, la matriz de las dimensiones.

Para hacer el paralelo con el texto de Cézanne, diría que el esquema de Klee es este. Primer momento: el punto gris caos. Es lo absoluto. Existe evidentemente antes de pintar. No hay que pintar ese punto gris caos que, sin embargo, afecta fundamentalmente a la pintura.

¿Cuándo comienza el acto de pintar? El acto de pintar –si me animo a decirlo– tiene un pie, una mano en la condición pre-pictórica y la otra mano en sí mismo. ¿En qué sentido? El acto de pintar es el acto que toma el punto gris para fijarlo, para hacer de él el centro de las dimensiones. Es decir, es el acto que hace saltar por encima de sí mismo al punto gris. El punto gris salta por encima de sí mismo y en ese momento engendra el orden o el huevo. Si no salta por encima de sí mismo, está perdido, el huevo muere.

Así pues, los dos momentos son el punto gris caos, y el punto gris matriz. Entre los dos, el punto gris que ha saltado por encima de sí mismo, y eso es el acto de pintar. Hacía falta pasar por el caos porque es en él que se encuentra la condición pre-pictórica.

¿Podemos entonces volver a enganchar con el problema del color y del gris? Sí, puesto que Klee lo hace explícitamente, aún más directamente que

[23] *Ibídem*, pág. 52.

[24] *Ibídem*.

Cézanne. ¿Es el mismo gris? El primer gris, el punto gris caos es el gris del negro/blanco. El punto gris que ha saltado por encima de sí mismo no es el mismo. Es el mismo y no es el mismo. Es aún el punto gris, pero cuando ha saltado por encima de sí mismo es ese otro gris, el gris del verde/rojo. Es el gris que organiza las dimensiones y que, desde entonces, al mismo tiempo organiza los colores. Es la matriz de las dimensiones y de los colores.

¿Podemos decir eso? Sí, seguramente podemos decirlo. ¿Basta con decirlo? No, porque sería estúpido decir que el gris del negro/blanco no es ya también todo eso, todo el huevo, todo el ritmo de la pintura. ¿Cómo salir de esto?

Progresamos realmente de manera lenta. Es decir, comenzamos a percibir que esta síntesis de tiempo está presente. A mi modo de ver, es verdaderamente una cuestión de atribución a un cuadro. Y bien, sí, para Turner eso funciona evidentemente. Para Cézanne funciona. Para Klee de seguro también. Y ven por qué desde entonces ellos pueden ligarse tanto a la idea de un comienzo del mundo. El comienzo del mundo es su asunto, su asunto directo. Quiero sugerir que Fauré, por ejemplo, tiene relación con esto. La música tiene una relación con el comienzo del mundo. ¿De qué manera? Yo no sé bien. Habrá que pensar. En todo caso, se puede mezclar todo.

Entonces, ustedes comprenden, nos sentimos bloqueados. Y cada vez que nos sintamos bloqueados, será preciso pasar a otro pintor. ¿Qué es lo que busco? Busco algo que me haga avanzar aún un poco. E invoco entonces un pintor actual, contemporáneo: Bacon. Estos acercamientos no se imponen, no son comparaciones de pintor las que hago. Busco en Bacon porque he quedado muy impresionado.

Permanezco en los textos. La próxima vez puede ser que les muestre, como excepción, un pequeño cuadro para que vean lo que quiere decir. Quizás, pero no vale la pena. Hay un texto muy, muy curioso. Bacon ha dado entrevistas que han sido publicadas en las ediciones Skira[25]. Y hay un pasaje que parece completamente extraño, pues además él tiene la suerte de ser inglés... En fin, irlandés. Suelta una palabra que los ingleses aman. Quizás encontremos en esa palabra una salvación. ¿Por qué llega en este momento este texto? Llega para mí porque Bacon dice que antes de pintar

[25] Cf. Francis Bacon, *L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, Skira, Paris, 1996. (Trad. Cast.: David Sylvester, Entrevistas con Francis Bacon, *Mondadori, Barcelona, 2003*).

hay muchas cosas que han pasado. Aún antes de comenzar a pintar, han pasado muchas cosas. Es por eso precisamente que pintar implica una especie de catástrofe. ¿Por qué? Implica una especie de catástrofe sobre la tela para deshacerse de todo lo que precede, de todo lo que pesa sobre el cuadro aún antes de que sea comenzado. Como si el pintor tuviera que desembarazarse. ¿Cómo llamar a esas cosas de las que el pintor debe desembarazarse? ¿Qué es esta lucha con fantasmas antes de pintar? ¿Qué son esos fantasmas? Los pintores le han dado a menudo un nombre, casi técnico, en su propio vocabulario: los *clichés*. Se diría que los *clichés* están ya sobre la tela aún antes de que se la haya comenzado. Que lo peor está ya ahí. Que todas las abominaciones de lo que es malo en la pintura están ya ahí. Cézanne conocía los *clichés*, la lucha contra los *clichés* aún antes de pintar. Como si los *clichés* estuvieran ahí como bestias que se precipitan sobre la tela, aún antes que el pintor haya tomado su pincel.

Comprenderemos entonces por qué la pintura es necesariamente un diluvio. Hará falta ahogar todo eso, impedirlo, matarlo. Impedir todos esos peligros que pesan ya sobre la tela en virtud de su condición pre-pictórica. Es preciso deshacer eso. Esas especies de ectoplasmas que están ahí aún si uno no los ve. ¿Dónde están? En la cabeza, en el corazón, en todas partes. En la pieza. Es estupendo, esos fantasmas están ahí aunque uno no los vea. Si ustedes no hacen pasar vuestra tela por una catástrofe de hoguera o de tempestad, no producirán más que *clichés*. Se dirá «¡Oh! Posee un bello trazo de pincel, está bien!». Un decorador… «Está bien hecho, es alegre…» O un diseño de moda, los diseñadores de moda saben dibujar bien. Y al mismo tiempo es mierda. No tiene ningún interés. Nada, cero.

No hay que creer que un pintor, que un gran pintor, corra menos peligro que otro. Es decir, todos saben hacer un dibujo perfecto. No parece, pero saben muy bien. A veces lo han aprendido incluso en las academias; ha habido un tiempo en que aprendían eso muy bien. Incluso no se concibe un gran pintor que no sepa hacer muy bien esas especies de reproducciones. Todos han pasado por allí, todos. Pero ellos saben que eso es lo que hay que hacer pasar por la catástrofe. Comienzo a precisar un poco, y sin embargo lo que digo es muy insuficiente, no digo en absoluto que permaneceremos aquí. Digo que si el acto de pintar está esencialmente implicado en una catástrofe es ante todo porque está en relación necesaria con una condición pre-pictórica y, por otra parte, porque en esa relación con una condición pre-pictórica debe

volver imposible todo lo que ya es amenaza sobre la tela, en la pieza, en la cabeza, en el corazón. Así pues, es preciso que el pintor se lance en esta especie de tempestad que va a anular, a hacer huir los *clichés*. La lucha contra el *cliché*.

La lucha contra el *cliché* en Cézanne. Comprendan que si uno pone toda su vida en la pintura, la lucha contra el *cliché* no es un ejercicio escolar. Es algo riesgoso, es terrible. A primera vista, estamos acorralados, al menos el pintor está acorralado: si no pasa por la catástrofe, quedará condenado al *cliché*. E incluso si ustedes le dicen: «¡Oh! Es a pesar de todo muy bello, no son *clichés*»… Podría no ser *cliché* para los otros, para él lo será. Hay pinturas de Cézanne que no son *clichés* para nosotros. Para él lo eran. Será preciso hablar de todo eso, es muy complicado. Por eso es que los grandes pintores son tan severos con su propia obra.

Ese es entonces un primer peligro: no pasar por la catástrofe, evitar la catástrofe. O bien se la reduce tanto al mínimo que ni siquiera se ve. ¿Hay grandes pintores que han evitado la catástrofe?

Luego está el otro peligro. Pasamos por la catástrofe y permanecemos allí. Y el cuadro permanece allí. Sucede todo el tiempo. Como dice Klee: *El punto gris se ha dilatado*. El punto gris se ha dilatado en lugar de saltar por encima de sí mismo.

He aquí el texto de Bacon: *Yo hago marcas*. Su cuadro está en el momento en que tiene los grandes planos de Cézanne. *Yo hago marcas*. Es lo que él llama marcas al azar. Ven que es realmente –él lo llama así– una especie de limpieza. Toma una brocha o un trapo y limpia una parte del cuadro. Retengan siempre que eso no toma todo, que la catástrofe no toma todo. Él mismo establece su catástrofe.

Las marcas al azar son hechas y uno considera la cosa –es decir el cuadro limpiado en una parte– *como lo haría con una especie de diagrama*. Maravilla, maravilla, esto va a relanzarnos. Retengan la palabra diagrama, él lo llama así. *Y vemos implantarse en el interior de ese diagrama las posibilidades de hechos de todo tipo*[26]. ¿Comprenden? Si no es a través de ese diagrama es malo. Resultaría una caricatura. *Usted ha puesto en un cierto momento la boca en alguna parte, pero a través del diagrama ve de repente que la boca podría ir de un extremo al otro del rostro*. Boca inmensa, ustedes estiran el trazo. Entonces dirán con todas las letras que se trata de un trazo diagramático.

[26] David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, op. cit., p. 55.

Y de cierta manera –he aquí lo que más me importa– *te gustaría poder hacer en un retrato de la apariencia un Sahara.* Hacer que el cuadro devenga un Sahara. *Hacerlo tan parecido, que parezca contener las distancias del Sahara*[27]. Eso quiere decir establecer en el cuadro un diagrama del cual va a salir la obra. El diagrama es precisamente el equivalente del punto gris. Y ese diagrama es exactamente como un Sahara. Un Sahara del que va a salir el retrato. *Hacerlo muy parecido, pero como si tuviera las distancias del Sahara.*

¿Qué es el diagrama y por qué esa palabra? ¿Es por azar? No sé si es por azar, pero supongo que también Bacon, como muchos otros pintores, lee bastante. Diagrama es una noción que ha adquirido mucha importancia en la lógica inglesa actual. Es bueno para nosotros, y además es una ocasión para ver lo que ciertos lógicos llaman diagrama. Particularmente, es una noción de la que un gran lógico filósofo que se llama Peirce ha hecho toda una teoría extremadamente compleja, la teoría de los diagramas, que hoy posee una gran importancia en lógica[28]. Que yo sepa, Wittgenstein emplea raramente la palabra diagrama, pero en cambio habla enormemente de las posibilidades de hecho. No excluyo, entonces, que Bacon haga un guiño a personas cuyas concepciones conoce vagamente, cuyos libros ha leído. Porque la palabra diagrama es rara. En última instancia, puede muy bien no haberla leído; la palabra diagrama tiene un uso bastante corriente, según creo, en inglés.

¿Qué es lo que nos dice, qué es lo que nos interesa? El diagrama es esta zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro. Es decir, que borra todos los *clichés* previos, aunque fuesen virtuales. Arrastra todo hacia una catástrofe. A la vez, es del diagrama –es decir, de la instauración de ese Sahara en el cuadro– que va a surgir la figura, lo que Bacon llama la figura. ¿Es que puede servirnos la palabra diagrama? Sí, de cierta manera. Diría que llamemos diagrama, después de Bacon, a esta doble noción alrededor de la cual giramos desde el comienzo: catástrofe-germen o caos-germen.

El diagrama sería el caos-germen, sería la catástrofe-germen. Pues tanto en el caso de Cézanne como en el de Klee hemos visto que existe esa instancia muy particular: la catástrofe. Y que existe de tal modo que de ella

[27] *Idem.*
[28] Cf. Charles Peirce, *Écrits sur le signe*, Ed. du Seuil Paris, 1978.

sale algo –el ritmo, el color, lo que ustedes quieran–. Y bien, la unidad para hacer sentir esa catástrofe-germen, ese caos-germen, sería el diagrama. Desde entonces el diagrama tendría todos los aspectos precedentes. Por un lado, su tensión con la condición pre-pictórica. Por otro, estaría en el corazón del acto de pintar: de él saldría –o debería salir– algo finalmente.

Si el diagrama se extiende a todo el cuadro, si gana todo, es la ruina. Si no existe el diagrama, si no hay esta zona de limpieza, si no hay esta especie de zona loca lanzada en el cuadro de tal manera que las dimensiones tanto como los colores salgan de allí; si no hay ese gris del verde/rojo a partir del cual todos los colores van a ascender y a producir sus gamas ascendentes, entonces ya no hay nada.

Hemos hecho una ganancia minúscula. Al menos podemos unificar lo que nos parecía complejo, esas ideas dobles caos-catástrofe y germen, en la proposición de una noción que sería propiamente pictórica: un diagrama.

Sería preciso que la noción vuelva a devenir pictórica. Eso nos abre muchos horizontes lógicos, se trata de hacer una lógica del diagrama. Si se la orienta en esta vía, sería quizás lo mismo que una lógica de la pintura.

Pero por otra parte ¿un pintor tendría un diagrama o varios? ¿Qué sería el diagrama de un pintor? No es igual para todos los pintores, sino no sería una noción de pintura. Habría que encontrar el diagrama de cada pintor. Eso podría ser interesante. Y quizás ellos cambien de diagrama. Incluso podríamos fechar los diagramas. ¿Qué sería un diagrama que podríamos mostrar en el cuadro? Variable según cada pintor, variable en última instancia según las épocas, podría ser fechado. Digo, por ejemplo, diagrama de Turner 1830. ¿Son ideas platónicas? No, puesto que las fechamos, tienen nombres propios. Y eso es lo más profundo de la pintura.

Diagrama de Van Gogh. Aquí nos sentimos cómodos porque es uno de los pintores en los que mejor se ve el diagrama. Lo cual no quiere decir que haya una receta. Pero en él todo sucede como si la relación con la catástrofe estuviera tan exacerbada que el diagrama aparece en estado casi puro. Todos saben lo que es un diagrama de Van Gogh: es ese mundo infinito de los pequeños sombreados, de las pequeñas comas, de las pequeñas cruces que en unos casos –según los cuadros, no es una receta evidentemente– van a hacer palpitar el cielo, en otros casos van a combar la tierra, en otros van a arrastrar completamente un árbol. También van a encontrar algo que no tiene nada que ver con una idea general –van a encontrarlo en un árbol, en

un cielo, sobre la tierra–: es el tratamiento del color de Van Gogh. Y puedo fechar ese diagrama, tanto como el diagrama completamente distinto de Turner. ¿En qué sentido puedo fecharlo? Puedo mostrar cómo desde el comienzo, de una manera obtusa, obstinada, Van Gogh está a la búsqueda de ese diagrama de las pequeñas comas, de las pequeñas cruces, de los pequeños tres, etc.

¿Pero es por azar y para nuestro propio consuelo que Van Gogh descubre el color tan tarde, que ese genio consagrado al color pase toda su vida en el no-color, en el negro y blanco; que el color le diera terror y que lo llevara siempre a aplazar su aprendizaje para el año siguiente; que chapoteara en el gris –pero en el gris del negro/blanco– y que viviera de eso, y que enviara a su hermano sus dibujos? Él le reclama todo el tiempo tiza de montaña. No sé lo que es la tiza de montaña, pero él dice que es la mejor tiza. «Envíame tiza de montaña, yo aquí no encuentro». Carbonilla y tiza de montaña. Pasa su tiempo con eso. ¿Cómo es que Van Gogh entrará en el color? ¿Qué pasará cuando entre? ¿Y qué entrada va a hacer después de haberse contenido tanto?

Ahí el tema de Klee deviene vital, dramático. El punto gris salta por encima de sí mismo. El punto gris del negro/blanco deviene matriz de todos los colores; deviene el punto gris del verde/rojo o el punto gris de los colores complementarios. Ha saltado por encima de sí mismo.

Van Gogh ha entrado en el color, y eso porque ha afrontado su diagrama. ¿Y cuál es su diagrama? Es la catástrofe, es la catástrofe-germen. A saber: especies de pequeñas comas, de pequeñas anguilas coloreadas con las cuales va a hacer todo su aprendizaje y toda su maestría con el color. ¿Y qué va a pasar, qué experiencia va a tener? Puedo fecharlo a grosso modo. Del mismo modo que del diagrama de Turner hay que decir 1830, dado que, por más que lo haya presentido antes, es ahí cuando lo afronta directamente, de Van Gogh hay que decir 1888. Es al comienzo del año 1888 que verdaderamente su diagrama se vuelve algo manejado. Y al mismo tiempo plenamente variado, puesto que notarán que sus pequeñas comas, estén derechas o torcidas, no tienen nunca la misma curva.

Esa es la variabilidad de un diagrama. El diagrama es en efecto una posibilidad de cuadros infinitos, una posibilidad infinita de cuadros. No es en absoluto una idea general. Está fechado, tiene un nombre propio: el diagrama de fulano, de mengano, de sultana. Finalmente es eso lo que hace el estilo de un pintor. De seguro existe entonces un diagrama Bacon. ¿Cuán-

do ha encontrado él su diagrama? Hay pintores que cambian de diagrama, sí. Y hay otros que no. Eso no quiere decir que se repitan, en absoluto. Quiere decir que terminan de analizar su diagrama.

Estamos pues en este tema. He aquí una noción que puede ser adecuada a esta larga historia de la catástrofe y del germen en el acto de pintar: sería precisamente esta noción de diagrama.

II.
Del *cliché* al hecho pictórico.
7 de Abril de 1981

La última vez habíamos comenzado esta especie de... no sé qué sobre la pintura y había intentado despejar algo que me llama la atención. Una vez más, lo que digo no tiene obviamente ningún valor universal. Quisiera a cada paso que ustedes me señalen tal otro pintor en el que no he pensado, si algo conviene o no, etc. Pero en fin, lo que me había impresionado era, en cierto número de pintores, la presencia de una verdadera catástrofe sobre la tela. Y mi pregunta era no qué relación había entre la pintura y la catástrofe, sino cuál era esa relación más profunda entre una catástrofe y el acto de pintar. Como si el pintor debiera pasar por dicha catástrofe.

Desde entonces había intentado ver –y era todo lo que había hecho la vez pasada– si había algo que se podría llamar un primer concepto propio de la pintura, una especie de concepto pictórico. Y con la ayuda de textos de pintores, habíamos formado una especie de concepto, un primer concepto de catástrofe-germen o caos-germen. Como si el cuadro comportara esta catástrofe-germen de la cual algo iba a salir.

Y en un cierto número de pintores esta catástrofe-germen es visible. Esto plantea entonces evidentemente un problema: en aquellos en los que no es

visible, ¿podemos decir que a pesar de todo está allí, aunque virtual o invisible? Son cosas que no me animo siquiera a abordar. Es preciso ser muy sólido para plantear esta cuestión sin que sea completamente verbal o literaria. Pero en fin, en ciertos pintores ella es evidente. Y ciertos pintores nos hablan de esta catástrofe por la cual pasan. Una vez más, no personalmente, aunque pueda tener muchas consecuencias personales sobre sus propios equilibrios. No se trata de decir que pasan personalmente por dicha catástrofe porque es muy secundario. Se trata de la pintura, es su pintura.

Y el texto más impresionante es el de Paul Klee, cuando habla de esos dos momentos: el punto gris como caos, y ese punto gris que salta por encima de sí mismo para desplegarse como germen del espacio. Yo intentaría al menos comprender o interpretar esos dos estados del gris como si se tratara de dos grises: el gris del negro/blanco salta por encima de sí mismo y deviene el gris del verde/rojo, es decir la matriz del color.

Desde entonces, ese caos-germen es aquello por lo que el cuadro debe pasar. ¿Para qué? Vemos todo tipo de respuestas posibles: para que la luz nazca o para que el color nazca. De ahí los títulos admirables en los fajos de Turner: «Nacimiento del color», «Comienzo del color». Y ese tema que recorre a todos los pintores: que finalmente la pintura, el pintor, se ponen como en la situación de una creación o de un comienzo del mundo. ¿Qué puede querer decir eso sino precisamente que él pasa por ese caos-catástrofe, que él lo instaura sobre la tela para que salga de allí algo? ¿Algo que es qué? Algo que evidentemente ya no es, que no puede ser en ningún caso, el mundo de los objetos, sino el mundo de la luz-color.

Ahora bien, ustedes comprenden que no hay una fórmula general del caos-germen o de la catástrofe-germen. Es evidente que el caos-germen de Van Gogh es completamente diferente –tomo épocas próximas– del caos-germen de Cézanne. Además es completamente diferente del caos-germen de Gauguin, y con mayor razón del caos-germen de Klee. Son por tanto caos gérmenes muy singularizados, en los que va a jugarse ya lo que llamaremos el estilo de un pintor. Y lo que saldrá de allí será también muy diferente. Por ejemplo, los pintores de luz, que desembocan en el color a través de la luz, y los pintores de color –los coloristas– que desembocan en la luz a través del color, emplean técnicas absolutamente diferentes. Así pues cuando hablo de un caos-germen, en absoluto quiero decir algo indiferenciado. Al contrario, está como firmado, ya ahí está la firma del pintor.

Y entonces decía la vez pasada, justamente a propósito del caos-germen, que encontramos un pintor actual que tiene una palabra que me intriga y que me sirve mucho. Retomo, entonces. Se trataba de Bacon, cuando llama diagrama a ese caos-germen. Él dice que en un cuadro, incluso en un retrato, existe un diagrama. Era la cita que les había leído. ¿Y qué es el diagrama? Él nos dice –y creo que aquí hay que prestar atención a la palabra que emplea– que un diagrama es una posibilidad de hecho. Y lo que me ha interesado es que eso me da finalmente la idea aproximada de lo que hacemos aquí, hablando de pintura. Si de lo que se trataba era de hacer una especie de lógica de la pintura, lo que no consiste en absoluto en llevar la pintura a la lógica, sino en considerar que existe una lógica propia de la pintura, la palabra diagrama me servía tanto más cuanto que es muy empleada, les decía, por ciertos lógicos ingleses o americanos en la actualidad. Las teorías del diagrama están por todas partes. Y entre otras cosas, lo que me gustaría hacer para reunir consideraciones más lógicas o más filosóficas, sería intentar ver si la pintura no puede proporcionarnos los elementos –algunos elementos, en todo caso– para una teoría del diagrama.

Por el momento ven que he intentado situar este diagrama o este caos-germen en el momento del acto de pintar. Es como el segundo de sus tres momentos. Es en este sentido que decía que en un cuadro hay siempre implícita una síntesis de tiempo. ¿Y qué son esos tres momentos? Decía que el cuadro está en comunicación inmediata con un antes de pintar, es decir, que el cuadro posee fundamentalmente una dimensión pre-pictórica. E invoco ese largo texto de Cézanne en el cual habla de todo lo que pasa antes de que comience a pintar. Es esta dimensión pre-pictórica que ya pertenece a la pintura. Ahora bien, es en función de esta dimensión pre-pictórica que el diagrama se afirma como un segundo momento.

De ahí una pregunta que persiste: ¿qué es lo que va a hacer el diagrama en cuanto al primer momento? Si hay en el cuadro, visible o no, una propiedad y una dimensión pre-pictórica, aún no sabemos en qué consiste. Todo lo que puedo decir es que el diagrama encontrará su necesidad en una cierta función que se ejerce en relación a esta primera dimensión pre-pictórica. ¿Qué es lo que va a hacer el diagrama? Va a operar como una especie de zona de remoción [*brouillage*], de limpieza. ¿Para permitir qué? Sin dudas para permitir el advenimiento de la pintura. Va a hacer falta limpiar, remover [*brouiller*].

Ven pues que tengo mi especie de dimensión temporal del acto de pintar. El diagrama va a actuar no se sabe aún de qué manera sobre esa dimensión pre-pictórica, de tal manera que del diagrama salga ¿qué? Retomemos las palabras de Bacon: «El diagrama no es aún el hecho pictórico»[1]. Ah, bueno, ¿habría entonces un hecho pictórico? Quizás lo haya.

¿Por qué, cuando se habla de pintura, hay una palabra que siempre retorna –en los críticos, en la gente, en todo el mundo–? El tema de la presencia. Presencia es la palabra más simple para calificar el efecto de la pintura sobre nosotros. Y noten que no hago ninguna distinción por el momento. Sea un cuadrado de Mondrian, sea una figura de la pintura muy clásica, existe una especie de presencia. ¿Para qué sirve la palabra «presencia» cuando los críticos la emplean? Sirve para decirnos lo que sabemos bien gracias a ellos, gracias a nosotros mismos: que no es representación. Ante todo sabemos que presencia se distingue de representación. El pintor ha hecho surgir una presencia. Por ejemplo, el retratista no representa al rey, no representa a la reina, no representa a la pequeña princesa. Hace surgir una presencia. Es entonces una palabra cómoda. Es otra manera de decir que hay un hecho pictórico.

Tengo entonces mis tres momentos. El momento pre-pictórico que –insisto una vez más– pertenece de cierta manera al cuadro. Luego el diagrama. Luego el hecho pictórico que sale del diagrama. Tenemos esto como un punto. Una vez más, se trata de una hipótesis, ya que todo esto se podrá modificar.

Y bien, finalmente todos los vocabularios son buenos para nosotros. Hablemos latín. Pienso en un texto de Kant, en un dominio completamente distinto, en el que se sirve de una terminología latina para distinguir el *datum* y el *factum*. Es por otra parte una bella página. En francés es menos bonito: el dato [*le donné*] y el hecho [*le fait*]. Ustedes saben, dice, que el hecho es algo completamente diferente del dato. Diría que mi primer momento, la dimensión pre-pictórica, es el mundo de los datos. ¿Qué es lo que está dado? Mi pregunta se vuelve entonces más precisa, nos va a ayudar: ¿qué está dado sobre la tela antes de que la pintura comience?

Insisto sobre esto porque hay una especie de lugar común, bastante reciente, que es un desastre. Me parece un desastre ya que es una tal defor-

[1] Cf. Francis Bacon, *L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, op. cit., Tomo I, pág. 11.

mación del verdadero problema –sea el de escribir, sea el de pintar– que vuelve todo pueril. Generalmente aquellos que sostienen esto se reclaman de Blanchot. Pero es sencillamente un contrasentido sobre Blanchot, quien jamás ha dicho semejante estupidez, mientras que el tema que se extrae de él es de una estupidez increíble.

Este tema, que es ruinoso en literatura, es el tema según el cual el escritor se encuentra frente a una página blanca. Es estúpido, pero estúpido hasta las lágrimas. Desde ese momento, el problema de la escritura es: «¡Mi Dios! ¿Cómo voy a llenar la página blanca?». Y entonces hay personas que hacen libros sobre el vértigo de la página blanca. Comprenden, realmente no vemos por qué alguien querría llenar una página blanca, a una página blanca no le falta nada. Quiero decir que veo pocos temas tan estúpidos, y que se suceden ahí todos los lugares comunes: la angustia de la página blanca, se puede meter incluso un poco de psicoanálisis, y a veces se hacen novelas que llegan hasta las 80, las 120, 140 páginas sobre esta relación del escritor con la página blanca.

Digo que es una estupidez insondable, puesto que si alguien se pone frente a una página blanca, no corre el riesgo de llenarla. Es forzado. Más aún, eso se acompaña de una tal concepción de la escritura y tan estúpida... No hago una distinción entre los verdaderos escritores y los falsos, es más general. Cuando ustedes tienen algo que escribir, no hay que creer que se encuentran angustiados frente a la página blanca. Es el tercero, es aquel que mira sobre vuestro hombro y que dice: «¡Oh! ¡No ha escrito nada aún!». «De acuerdo, no he escrito nada aún».

¿Pero qué diferencia hay entre mi pobre cabeza, mi cerebro agitado y la página? Ninguna. A mi modo de ver, ninguna. Ya existen un montón de cosas; diría más, hay demasiadas cosas sobre la página. No hay página blanca. Hay una página blanca objetivamente –es decir, una falsa objetividad para el tercero que mira–, pero vuestra propia página está atestada, está completamente atestada. Y ese será el problema para llegar a escribir: es que la página está tan atestada que no hay siquiera lugar para añadir lo que sea.

De modo que escribir será fundamentalmente borrar, será fundamentalmente suprimir. ¿Qué hay sobre la página antes de que comience a escribir? Diría que hay el mundo infinito –perdónenme– de la pelotudez. ¿Por qué escribir es una prueba? Es que ustedes no escriben sin nada en la cabeza, tienen muchas cosas en la cabeza. Pero en la cabeza, de cierta mane-

ra, todo es igual. Es decir, lo que hay de bueno en una idea y lo que hay de fácil y completamente hecho están sobre el mismo plano. Es sólo cuando pasan al acto a través de la actividad de escribir, que se hace esa extraña selección en la que ustedes devienen acto. Diría lo mismo para hablar. Cuando tienen algo en la cabeza, antes de que hablen, hay un montón de cosas, pero todo es igual. No, de cierta manera no todo es igual, pero ustedes deben oportunamente hacer la prueba de pasar al acto –sea hablando, sea escribiendo–, lo cual es una fantástica eliminación, una fantástica depuración. De otro modo, vuestra página está llena.

¿Llena de qué? Diría que de ideas completamente hechas, que ustedes podrán muy bien encontrar originales. Ideas completamente hechas no quiere decir forzosamente ideas que los otros también tienen. Pueden tener ideas propias y nada más que propias que son, a pesar de todo, ideas completamente hechas. Fáciles, fáciles. Ideas como: «Teníamos 18 años... Luego nos avergonzamos cuando nos dimos cuenta». Demasiado fácil, no es serio. Ustedes comprenden, el mundo de las ideas jamás ha sido justiciable en términos de verdadero o falso. Es justiciable por categorías más finas: lo importante, lo esencial y lo inesencial, lo notable y lo ordinario, etc. Pueden tomar cosas muy ordinarias por cosas notables. Ahora bien, no es inocente ese tipo de confusión. Cuando toman algo ordinario por notable, eso afecta el contenido de la idea, no son simplemente mañas formales. No sé si han hecho la experiencia, pero es por esto que uno tiene todo el tiempo libros de los cuales dice: «No, no funciona. Es infantil». Y nos costaría trabajo decir en qué es falso. No, no es falso. Es nada. Mientras, el tipo parece encontrar que sus ideas son formidables. Y ahí no hay lugar a discusión. Es por eso que las discusiones son una mierda siempre, ustedes saben. No hay en absoluto lugar a discusión. No puedo decirle a alguien: «He aquí por qué tu idea no es famosa». Es imposible decirlo.

El mundo de las ideas completamente hechas es eso que tenemos en la cabeza, sean ideas colectivas, sean incluso ideas personales. Una idea personal no es por eso una buena idea. Existen ideas completamente hechas que sin embargo están nada más que en mí, que son fáciles. Puedo decirlas en la conversación, pero si pasa por la prueba de escribir, me digo: «¿Qué es esto? ¿Qué es lo que estoy diciendo? ¿Vale la pena escribirlo?». Si uno se pregunta mucho eso, no digo que se logre, uno se equivoca como todo el mundo, pero se equivoca menos seguido.

Vuelvo a la pintura, que es lo que me interesa. Es también estúpido creer que la tela es una superficie blanca. Una tela no es una superficie blanca. Creo que los pintores lo saben bien. Antes de que comiencen, ya está llena. Aquí también es blanca para el ojo del tipo que se pasea, que entonces ve un pintor, observa y dice: «No has hecho mucho, ¿no? No hay nada». Pero si al pintor le cuesta trabajo comenzar, es justamente porque su tela está llena. ¿Llena de qué? De lo peor. Comprenden, si no pintar no sería un trabajo. Está llena de lo peor. El problema va a ser realmente el de quitar esas cosas. Esas cosas invisibles, sin embargo, que ya han tomado la tela. Es decir, el mal ya está ahí.

¿Qué es el mal? ¿Qué son las ideas completamente hechas de la pintura? Los pintores han empleado siempre una palabra... En fin, no siempre, pero existe una palabra que se ha impuesto para designar aquello de lo que está llena la tela antes de que el pintor comience: *cliché*. La tela ya está llena de *clichés*.

De modo que en el acto de pintar, como en el acto de escribir, existirá aquello que debe ser presentado –aunque sea muy insuficiente– como una serie de sustracciones, de borrados. La necesidad de limpiar la tela. ¿Sería este entonces el rol, al menos el rol negativo, del diagrama: la necesidad de limpiar la tela para impedir que los *clichés* la tomen? ¿Qué hay de terrible en los *clichés*?

Puede decirse, si debiera decirse algo, que actualmente es peor que antes. En efecto, lo decimos, y de una cierta manera es verdad. No quiero recomenzar aquí esos análisis sobre la existencia de un verdadero mundo de simulacros. Autores como Klossowski, por ejemplo, lo han hecho demasiado bien. Aunque Klossowski toma el simulacro en un sentido muy erudito, comporta también este aspecto del *cliché*, la cosa completamente hecha. Vivimos, se nos dice a menudo, en un mundo de simulacros, vivimos en un mundo de *clichés*. Sin dudas. ¿Hay que acusar a los progresos, a ciertos progresos técnicos en el campo de las imágenes: la imagen-foto, la imagen-cine, la imagen-televisión, etc.? Bueno, pero ese mundo de las imágenes no existe solamente sobre las pantallas. Existe en nuestras cabezas, existe en las obras, existe en una obra. Es realmente lucreciano. Ustedes saben, Lucrecio habla de los simulacros que se pasean a través del mundo, que atraviesan espacios para llegar a impactar nuestra cabeza, golpear nuestro cerebro[2]. Vivimos en un mundo

[2] Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, Altaya, Barcelona, 1995. Cf. Libro IV, pp. 238-245.

de *clichés*. Hay afiches, anuncios, todo eso. En última instancia, todo eso está sobre la tela antes que el pintor comience.

Y lo que hay de catastrófico es que apenas un pintor ha encontrado algo, se vuelve un *cliché*. Y hoy en día a toda velocidad. Existe una producción, una reproducción al infinito del *cliché* que hace que el consumo sea extremadamente rápido. ¡Lucha contra el *cliché*! Ese es, creo, el grito de guerra del pintor.

Ahora bien, lo que sabe el pintor es que existen *clichés* personales no menos que *clichés* colectivos. Que el pintor puede tener su pequeña idea cerebral, su pequeña idea de una cosa nueva, pero que cualquier idea cerebral en pintura es un *cliché*. Y aunque puede ser un *cliché* sólo de él, es a pesar de todo un *cliché*. Personalmente no me gusta la frase que se cita siempre de Oscar Wilde, a saber: *Es la naturaleza la que empieza a parecerse a tal pintor*[3]. No es el pintor el que copia la naturaleza, es la naturaleza la que se parece al pintor. Entonces se empieza a decir de un paisaje, por ejemplo, que es un Renoir. Eso no me parece un halago para el pintor. Muestra simplemente la velocidad con la que un acto de pintura se vuelve realmente un *cliché*. Me pongo a decir frente a una mujer: «¡Ah, un auténtico Van Dongen!»; frente a un paisaje: «¡Ah, eso es un Renoir!». *Cliché, cliché, cliché*. Me dirán que finalmente en el pintor que ha luchado, sus *clichés* no tienen existencia objetiva sobre la tela. De acuerdo, digo que tienen una existencia virtual. La existencia de una fuerza, de una gravedad.

¿Cómo va a escapar el pintor a los *clichés*, tanto a los que vienen de afuera y que se imponen ya sobre la tela, como a los que provienen de él mismo? Va a ser una lucha contra la sombra, puesto que sus *clichés* no existen objetivamente. Una vez más, se cree en la superficie blanca, pero ellos están ahí. En todo caso, para el pintor están ahí. En mi conocimiento, todos han tenido ese drama: cómo escapar a los *clichés*, aún a un *cliché* que no estaría más que en ellos. Es una lucha espantosa.

De las relaciones entre la pintura y la fotografía quisiera hablar más tarde, pero lanzaría al menos un tema porque me parece que viene bien a este nivel. Es sobre las relaciones de la pintura y la fotografía y de lo que los pintores han podido aprender de la fotografía, o del interés de la fotografía

[3] Cf. Oscar Wilde, «La decadencia de la mentira», en Oscar Wilde. *Ensayos y Diálogos*, Hyspamérica, Bs. As., 1985, pp.101-107.

en relación a la pintura, dos cosas que me parecen muy, muy dudosas. Ustedes comprenden, hay que distinguir, porque ¿cuáles son los pintores que se sirven hoy en día de la fotografía?

Pienso en un pintor que quizás sólo sufre de un exceso de don, no sé lo que piensan ustedes de él: Fromanger[4]. En uno de sus períodos, Fromanger se servía de fotos de una manera que me parece muy, muy interesante. Vamos a ver si no encontramos de nuevo nuestra historia del diagrama. ¿Qué es lo que hacía? Su método consistía en esto. En un período, una época –es la época en la que más se ha servido de fotos– su manera de buscar el motivo era ir por la calle. Se paseaba por la calle con un fotógrafo, un fotógrafo de diario, y tomaba escenas de calle. Particularmente boutiques, muchos *clichés*. He aquí lo que hacía. Les pido ver dónde comienza allí el acto de pintar. No es él quien tomaba las fotos. Insiste mucho sobre eso. Fotos estéticamente nulas, sin ninguna pretensión estética. ¿Puede la foto tener pretensiones estéticas? Es un problema muy interesante, me parece. Pero eso no estaba siquiera en cuestión, puesto que las fotos eran voluntariamente de prensa, instantáneas. Tomaba doce de una misma escena o de una misma tienda. Fromanger escogía entre las doce.

Ahí comenzaba ya el acto de pintar. Sin embargo, no había pintado nada. Ahí ya tenía un acto, escogía una foto. ¿En función de qué? Tenía una idea en su cabeza. Hay desde luego una intención. ¿Cuál era su idea? ¿Cuál era la intención de pintar –y de pintar qué– desde el punto de vista de esta técnica? ¿Cuál era su idea, su pequeña idea? Él escogía una foto entre doce o entre diez en función de un color que debía volverse el color dominante del cuadro por producir. Olvidé precisar que eran fotos en blanco y negro. Tenía entonces doce fotos. Observaba la calidad técnica de la foto, pero incluso de ser necesario tomaba una sin buena calidad técnica porque la escena evocaba en él vagamente un color. Supongamos una escena que evocaba en él un violeta. Tal violeta preciso. Decía: «¡Ah, sí, esta escena la veo en violeta!». Entonces escogía la foto que le parecía más compatible con ese violeta que tenía en la cabeza, que la escena había evocado para él

[4] Gérard Fromanger es un pintor francés que ha trabajado el collage, la escultura, la fotografía y la litografía. Está asociado al movimiento francés de la *Nueva Figuración*. Su trabajo suele centrarse en la temática urbana y la sociedad consumista.

vagamente. Ya era una elección de pintor. Y puedo decir que el acto de pintar comenzaba al nivel de esa primera elección. ¿Qué hacia él sobre esto? Proyectaba la foto sobre la tela.

Esta técnica me gusta. No digo en absoluto que sea la mejor. Además, es preciso abandonarla. Un pintor puede hacer una serie así, pero si permanece en eso, a su turno se vuelve evidentemente un *cliché*. El *pop art* había tenido técnicas emparentadas. Pero esta no era una pequeña variación, era una variación Fromanger.

Entonces no pintaba de ningún modo sobre una tela virgen, aún en apariencia. Allí había una especie de verdad de la pintura que ya aparecía, estaba la proyección de la foto sobre la tela. Foto de valor estético nulo, y voluntariamente nulo. Creo que si hubiera sido una foto con pretensión artística, no hubiera podido trabajar con ella. Así pues, hacía falta que la tela estuviera llena por la imagen de la imagen, por la proyección de la foto.

¿Qué es lo que hacía a partir de allí? Con la idea de un color dominante –su violeta, por ejemplo–, hacía una primera gama. Ahí era pintor, era eso ser pintor. Hacía una primera gama, gama que puedo llamar –verán por qué- gama de luz. Hacía su gama de luz. Ahora hará falta que ustedes me planteen la cuestión a la cual no voy a responder: «¡Bah! ¡Sustituía el *cliché* de partida por un nuevo *cliché*!». Es evidente, es por eso que no podía permanecer mucho tiempo en esa técnica. Bueno, ¿qué quiere decir que hacía su gama de luz? Tenía la foto proyectada y pintaba todo en violeta, el violeta escogido, pero yendo de las zonas claras a las zonas oscuras. ¿Qué quiere decir esto al nivel de la pintura? Quiere decir que para las zonas claras mezclaba su violeta con blanco, y que para las zonas oscuras tenía cada vez menos blanco, y al final incluso nada de blanco, era el puro violeta que brotaba del tubo. Hacía pues una gama de luz, de luminosidad, obtenida a través de la mezcla variable del blanco con ese violeta. Eso era para el fondo. O para la tienda, por ejemplo. Pero el fotógrafo había tomado una escena de calle, es decir, personas pasando frente a la tienda o en la puerta de la boutique.

El violeta que había escogido era técnicamente un violeta de Bayeux, es decir, un violeta que llamamos cálido. Más tarde hablaremos del color más precisamente, pero ustedes ya saben que la oposición fundamental de los colores desde el punto de vista de la tonalidad es la de lo cálido y lo frío. En forma muy grosera, lo cálido define un color con una especie de vector de

expansión, de movimiento de expansión; lo frío con un movimiento de contracción. Dentro de los colores elementales, el amarillo es llamado cálido, el azul es llamado frío.

Su violeta de Bayeux era entonces un violeta cálido. Allí había establecido su gama de luz. Hacía una gama ascendente de luz hacia el violeta de Bayeux puro. Ahora iba a pasar a una gama de colores. Es decir, siendo el dominante violeta cálido, iba a pintar un hombre en verde, por ejemplo, en verde frío. Dado que existen verdes fríos, siendo lo cálido y lo frío relativos y dependientes de los tintes, él hacía un verde frío. Así pues, desde el punto de vista del color, había esta oposición del verde frío, del pequeño hombrecito en verde frío y del dominante violeta.

¿Para qué servía eso? La yuxtaposición de la zona «verde frío» en relación a la violeta tiene por fin, como dicen los pintores, calentar aún más el violeta. Veremos todo esto desde el punto de vista de una concepción muy simple de los colores. Por ejemplo, cuando ustedes se encuentran frente a un cuadro impresionista, tienen todo el tiempo esas cosas, esos temas: las relaciones de complementarios, las relaciones de cálido y frío, cómo un color frío calienta aún más un color caliente, etc. Así pues, el verde frío calentaba aún más el violeta.

¿Pero qué es lo que iba a hacer en relación al verde frío en tanto nuevo elemento? Y en ese momento se dibuja todo un circuito de colores. Iba a pintar otro hombre en amarillo, en amarillo cálido. Esta vez el amarillo cálido no estaba en relación directa con el violeta, sino que lo estaba por intermedio del verde frío. Y así iba a hacer su gama de colores hasta que todo su cuadro estuviera lleno.

Para volver a nuestro tema: ¿en qué hay una especie de diagrama, dónde estaba el diagrama ahí en lo que había hecho? Sucede que desde el comienzo sólo se trataba de un mal caso, precisamente de un mal ejemplo. Y habrá que preguntarse si no es siempre así en los pintores que han tenido relación con la fotografía. Lejos de servirse de la fotografía como si fuera un elemento del arte, él neutralizaba completamente la foto y el *cliché*. Neutralizaba el *cliché* de esa manera, lo proyectaba sobre su tela. Pero era una manera de conjurar el *cliché*, mucho más que de servirse de él, puesto que el acto de pintar no comenzaba más que a partir del momento en que la foto iba a ser anulada en provecho de una primera gama de luz, de una gama ascendente de luz y de una gama de colores.

Vuelvo entonces a encontrar aquí mis tres momentos. El momento pre-pictórico: *clichés* y nada más que *clichés*. La necesidad de un diagrama que va a remover, que va a limpiar el *cliché* para que de allí salga algo, siendo el diagrama sólo una posibilidad de hecho. El *cliché* es el dato, lo que está dado. Dado en la cabeza, dado en la calle, dado en la percepción, dado por todas partes. Ven entonces que el diagrama interviene como lo que va a remover el *cliché* para que la pintura salga.

Hablo de la lucha contra el *cliché*, y quizás nadie la ha llevado tan apasionadamente y diría –aún cuando implique justificar esta palabra más tarde– tan histéricamente como Cézanne. Me parece que en Cézanne hay una extraordinaria conciencia de que antes mismo de que comience la tela, ella está llena de *clichés*. Y la especie de exigencia jamás satisfecha de Cézanne es cómo expulsar todos esos *clichés* que ocupan ya la tela. Es una lucha con la sombra. Sólo que mi impresión –y veremos lo que esto puede querer decir– es que las verdaderas luchas son siempre luchas con la sombra. No hay otras luchas que las luchas con la sombra. Los *clichés* ya están ahí, están en mi cabeza, están en mí. Y cuando Fromanger los hace surgir para meterlos sobre la tela a fin de destruirlos y hacer salir de allí un hecho pictórico, es ya una manera de conjurarlos.

Retomo la lista de los peligros. Si ustedes no pasan por el caos-catástrofe, permanecerán prisioneros de los *clichés*. Se podrá decir: «Ah, sí, él tiene una bonita pincelada», pero eso no valdrá nada. Y sin dudas el pintor sabrá él mismo que eso no vale nada. Así pues, no pasar por el caos-catástrofe, es decir no tener diagrama, es muy enojoso. Eso quiere decir no tener nada que decir, no tener nada que pintar. Hay muchos pintores que pintan y que no tienen nada que pintar. Pero hay también algo que es maltratar el *cliché*. Maltratar el *cliché*, triturarlo. Eso parece muy próximo al diagrama, al caos-catástrofe, y sin embargo... deben sentir que no lo es... Es como un presentimiento de todos los peligros, de todos los peligros prácticos. Maltratar el *cliché* es demasiado voluntario. Los fotógrafos no dejan de hacerlo, y no por eso devienen pintores. Siempre se puede maltratar el *cliché*, triturarlo. Eso tampoco va. Por otra parte, les decía del peligro que señalaba Klee: si el diagrama, si la catástrofe, si el caos toma todo, no está bien tampoco. En otros términos, no cesamos de estar rodeados de peligros, de peligros muy, muy temibles.

Pienso entonces en un texto de Lawrence del cual creo les he hablado. Quisiera leerles, pero lo leerán ustedes mismos. Está en la selección de artículos que ha aparecido en francés bajo el título *Eros et les chiens*[5]. Hay un texto espléndido sobre Cézanne, cuyo tema me parece totalmente bello. Ustedes saben que Lawrence hacía acuarelas, sobre todo en el final de su vida. No son muy buenas, pero él lo sabía. Lo necesitaba. Miller también hacía acuarelas. Churchill también, pero son aún peores.

Intervención: Barthes también.

Deleuze: ¿Barthes hacía acuarelas? Pero bueno, quizás eran buenas.

Entonces es por esto que quisiera que lean el texto de Lawrence que dice: «Nunca un pintor ha llevado tan lejos la lucha previa contra el cliché»[6]. Antes de pintar. Y aquí el texto de Lawrence me interesa mucho: *Ustedes saben, Cézanne tenía sus propios clichés*. ¿Qué es el pintor que se somete a sus propios *clichés*? Ocurre cuando el verdadero pintor está ausente. Como si dijéramos: «Ah, de seguro es un Cézanne, pero está muy próximo de un falso Cézanne». Tenemos la impresión de que no estaba en forma.

Para aquellos que la han visto, he ido no hace mucho a la exposición Modigliani. Curioso. Realmente hay pinturas admirables, prodigiosas, pero es un pintor en el que había algo… No sé… Tengo una impresión un poco de molestia, como si hubiera estado demasiado dotado, como si hubiera pinturas de Modigliani en las que en última instancia hubiera un exceso de don o un exceso de facilidad.

Felizmente Cézanne no tenía ningún don, ninguno. ¿A qué lo lleva entonces su lucha contra el *cliché*? Las páginas de Lawrence son muy bellas. Al final dice: «¡Bah!, ¿qué ha logrado Cézanne? ¿Qué es el hecho de Cézanne, lo que ha captado, lo que ha realizado, lo que lo ha conducido a la pintura?» Y la fórmula muy bella de Lawrence dice que finalmente Cézanne ha comprendido pictóricamente el hecho de la manzana. Eso, la manzana. Ha comprendido la manzana. Nunca alguien ha comprendido así una manza-

[5] D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, Bourgois, 1969.

[6] *Quería expresar algo, pero antes de hacerlo, tenía que luchar con el* cliché *cabeza de hidra al que nunca podía cortarle la última cabeza. La lucha contra el* cliché *es lo más notable en sus pinturas.* (*Ibidem.*)

na. ¿Qué quiere decir comprender en tanto que pintor? Ese va a ser nuestro problema. Comprender una manzana quiere decir hacerla advenir como «hecho», lo que Lawrence llama «el carácter manzanesco de la manzana»[7]. Eso es lo que Cézanne supo pintar como resultado de esa lucha contra el *cliché*, de esa búsqueda en la que nunca estaba satisfecho.

En cambio, dice Lawrence: «Los paisajes no funcionan tan bien, cualquiera sea la belleza de los paisajes». Dice que el problema de Cézanne era que si había comprendido de tal manera el carácter manzanesco de la manzana, no había comprendido tanto, por ejemplo, el carácter mujeril de las mujeres. Hay una página maravillosa en la que Lawrence dice: «Bah, esas mujeres las pinta como manzanas, y es así como se las arregla». La señora Cézanne es una especie de manzana. Eso no quita que sean cuadros geniales. Y Lawrence dice que es ya formidable si al final de su vida alguien puede decir, como Cézanne: «He comprendido la manzana y uno o dos vasos»[8].

¿Qué ha comprendido Miguel Ángel? Podemos trasponer, buscar qué hecho ha ocasionado. Diría que Miguel Ángel, entre otros, no ha comprendido gran cosa. Es como todo. Un escritor no comprende gran cosa, un filósofo no comprende gran cosa. No hay que exagerar. Un pintor no pinta cualquier cosa. ¿Qué es lo que ha comprendido Miguel Ángel? Diría que ha comprendido lo que era, por ejemplo, una ancha espalda de hombre. No de mujer. Una ancha espalda de mujer o una estrecha espalda de mujer sería otra cosa, serían otros pintores. Una ancha espalda de hombre. Toda una vida para una ancha espalda de hombre. Eso vale lo que la manzana de Cézanne. Como dice Lawrence, no son ideas platónicas. Bueno, Miguel Ángel ha comprendido también otras cosas. Pero finalmente es siempre muy reducido lo que un pintor llega a comprender, es decir, los hechos pictóricos que lleva a la luz.

Puesto que hablo de hechos, me parece que esto está ligado unas veces a tal pintor, pero son también cosas que valen para la pintura. Quiero decir

[7] *No se puede imitar el carácter manzanesco. Cada cual debe crear uno nuevo y diferente. Desde el momento en que se asemeja al de Cézanne, no es nada...*

[8] *Después de una lucha encarnizada de cuarenta años logró, sin embargo, conocer una manzana, plenamente, un vaso o dos.* (Estas tres últimas citas de Lawrence fueron extraídas de Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2005).

que la tarea del pintor ha sido así siempre. Desde siempre ha sido hacer nacer el hecho pictórico, luchar contra los datos. Retomo mis tres tiempos. Son un poco escolares, pero esperemos que de allí salga algo: la lucha contra el fantasma o contra los datos, la instauración del diagrama o del caos-catástrofe, y lo que sale de allí, a saber, el hecho pictórico. Esto existe desde siempre en la pintura. Pero puede existir desde siempre de una manera más o menos larvada.

Hace un momento hablaba de Miguel Ángel. Casi diría que para mí su importancia en la pintura reside en que se trata del primer pintor –sería preciso matizar todo esto– que ha llevado a la luz, en su forma más bruta, lo que era un hecho pictórico. Si hiciera falta fechar esta noción, sería Miguel Ángel. Tomo pues un pintor completamente diferente, por las fechas, por el estilo, de aquellos que había considerado la vez pasada. Digo que el hecho pictórico nace en su realidad, es decir se impone sobre la tela, con Miguel Ángel. Ese sería el aporte insondable de Miguel Ángel.

Si mi impresión es cierta, me digo que es el momento de intentar precisar a qué podríamos llamar el hecho pictórico por oposición a los datos pre-pictóricos. Una vez más, los datos pre-pictóricos son el mundo de los *clichés*, en el sentido más amplio de la palabra, o el mundo de los fantasmas, o de la fantasía, o de la imaginería –pongo allí todo lo que ustedes quieran–. Es todo eso que el pintor tiene que romper, tiene que aplastar. Si permanece allí está perdido. Si permanece allí, será un bonito pintorcito y eso es todo. Me parece que es Miguel Ángel quien, de cierta manera, inventa el hecho pictórico. Lo cual no contradice mi idea: eso existía desde siempre, pero es él quien nos lo hace ver precisamente.

Aquí permanezco al nivel de las anécdotas, pues eso nos va a permitir avanzar. Ante todo, es con Miguel Ángel que se produce realmente un cambio en el estatuto del pintor. Quiero decir, sin dudas hacía falta toda su personalidad, hacía falta también su época –la época es buena para eso–, pero es allí que el pintor deja de ser un tipo que trabaja por encargo. Eso no les impedía a los otros ser geniales y hacer pasar todo lo que querían. Pero ellos no discutían. Si un Papa les hacía un encargo, no discutían. ¿Qué hay de nuevo con Miguel Ángel, muy importante al nivel de la anécdota?

La primera anécdota que retengo de Miguel Ángel es que Julio II le hace un encargo. Y Julio II tenía ideas muy precisas sobre lo que quería. Absolutamente nada, Miguel Ángel hace algo completamente diferente. Además

discute con el Papa, lo convence, y finalmente el Papa se harta de él y le da –como se dice– carta blanca. Eso es algo cuanto menos nuevo. Ustedes me preguntarán qué quiere decir pictóricamente esta anécdota que no tendría de otro modo gran interés. ¿Qué puede querer decir?

Miguel Ángel es uno de aquellos en los que estalla –quizás eso existía antes, quizás era menos visible– una espléndida indiferencia respecto al tema. Puede ser que el tema forme parte del *cliché*. El tema o el objeto representado ha sido siempre, quizás para todos los pintores, el equivalente del *cliché* y de aquello que desde siempre era preciso remover para que salga el hecho pictórico. En otros términos, el *cliché* ha sido siempre el objeto. Entonces se removía el *cliché*, se removía el objeto ¿para hacer salir qué? La respuesta es simple: el hecho pictórico, que ya era la luz y el color. Pero resulta que con Miguel Ángel esta indiferencia hacia el objeto o hacia el tema toma una especie de aire de insolencia tal, que tenemos casi vergüenza de plantear preguntas del tipo: ¿qué escena bíblica representa Miguel Ángel?, ¿qué hacen los personajes del fondo? Sucede particularmente con Miguel Ángel que tenemos vergüenza de plantear esas preguntas. Uno se siente realmente estúpido cuando dice: ¿pero qué son esos cuatro hombres en el fondo? Por ejemplo, los cuatro hombres en el fondo de la *Sagrada Familia*[9], con una actitud que desde el punto de vista de la figuración no podemos llamar sino una pronunciada actitud homosexual. «¿Qué hacen esos cuatro hombres?». De tan estúpida, uno se siente incómodo de plantear una pregunta como esa. En la escena, ellos no hacen nada. ¿Qué es esta escena? Se llama la *Sagrada Familia*, de acuerdo. Espléndida indiferencia respecto al tema.

Es por eso que quiero proceder a través de anécdotas. Tomo una segunda anécdota. Se le encarga un cuadro sobre una batalla célebre[10]. Él dice: «De acuerdo». ¿Y qué es lo que hace? No hará el cuadro, no podrá hacerlo.

[9] Miguel Ángel Buonarotti, *Sagrada familia* (1506), Galería de los Uffizi, Florencia.

[10] Miguel Ángel Buonarotti, *Battaglia di Cascina* (1505). El regidor de la República de Florencia, Soderini, encargó a Miguel Ángel un cartón con la Batalla de Cascina que sirviera como precedente al fresco que decoraría la sala del Consejo del Palacio «Vecchio» de la capital toscana. Miguel Ángel inició la ejecución del fresco que fue interrumpida de manera inmediata, quedando el encargo sin realizar.

Hace un cartón. ¿Qué representa el cartón? Un conjunto de jóvenes desnudos en el agua, saliendo del agua. Y en el fondo, soldados... Decimos: «Uf, hay soldados... Algo es algo, ¿no?» *(risas)*. Es una obra maestra de Miguel Ángel: esos jóvenes desnudos en el agua, espléndidos, los soldados en el horizonte. Al menos nos preguntamos por qué lo llama *Batalla de Cascina*. Los eruditos investigan. Encontramos uno de ellos, un comentador de la época, que dice que en esa batalla un pequeño grupo de soldados florentinos ha tomado un baño, y que su jefe los ha llamado a una mayor decencia. A Miguel Ángel el tema no le interesa mucho. Dice: «¿Una batalla? Bueno, voy a hacer jóvenes desnudos en el agua». Entonces inventa –episodio puramente inventado– que esos jóvenes desnudos bañándose en el agua han sido sorprendidos por el enemigo. Bueno, eso hace un poco a la batalla... *(risas)*.

¿Qué quiere decir esto? ¿En qué es más que una anécdota? Retomo. Parece que salto pero no son del todo saltos. Vuelvo a ese pintor actual del que les hablaba, Bacon. En sus entrevistas, Bacon no para de decir que no hay más que dos peligros de la pintura, la ilustración y, peor aún, la narración. Y no se trata de una idea original, pues me parece que ha sido siempre la idea de todos los pintores. Un crítico de pintura muy grande, Baudelaire, ya hablaba de esos dos peligros: ilustración y narración. Y lo que generalmente llamamos la figuración es el concepto común que agrupa estas dos cosas. Hay todo un aspecto figurativo y todo un aspecto narrativo.

Ven ustedes, a fuerza de hacer círculos y de volver siempre a mi punto de partida, diría que la lucha contra el *cliché* es la lucha contra toda referencia narrativa y figurativa. Un cuadro no tiene nada que figurar y nada que contar. Es la base. Si quieren contar algo, es preciso adoptar otras disciplinas, disciplinas narrativas. Un cuadro no tiene nada que hacer con un relato, no es un relato. Pero al mismo tiempo, las narraciones y las figuraciones existen: están dadas incluso antes de que el pintor haya comenzado a pintar, son datos, y están ahí sobre la tela.

Existe un cierto número de cuadros que podrían ser muy bellos y de los que ya se sabe que no son grandes cuadros, precisamente porque ustedes no pueden impedir decirse: «Vaya, ¿qué ha pasado?». No solamente «¿qué es lo que representa?», sino «¿qué ha pasado?». Por ejemplo, Greuze hace una pintura narrativa. Hay un muy bello cuadro de ya no sé qué holandés que presenta a un padre regañando a su hija. La hija, por su parte, está vista de espaldas, una espalda inclinada. No hace falta hacerse trampa en este pun-

to: no podemos ver ese cuadro sin preguntarnos cuál es la expresión de la hija. No es bueno, no es bueno. Quiero decir, puede ser muy bonito, puede ser formidable. Pero no es la gran pintura, es realmente un cuadro que es inseparable de una narración. Eso no va. Lo que me molesta abominablemente en un pintor actual no obstante muy bueno, como Balthus[11], es que tenemos constantemente la impresión de que la imagen es tomada, extraída de algo que pasa. Seguro hay una historia ahí dentro. Comprendo que aquellos que aman a Balthus quizás encuentren odioso lo que digo, entonces suprimo, tacho este ejemplo tan enojoso.

Suprimir la narración y la ilustración. Ese sería el rol del diagrama y del caos-catástrofe. Y por tanto, suprimir todos lo datos figurativos, pues las figuraciones y las narraciones están dadas, son datos. Así pues, se trata de hacer pasar los datos figurativos y narrativos por el caos-germen, por la catástrofe-germen, para que salga de allí algo completamente distinto: el hecho.

¿Qué es el hecho? Bacon lo define muy bien y vale realmente para toda la pintura. El hecho pictórico sucede cuando ustedes tienen varias Figuras sobre el cuadro –puede verse mejor al nivel de varias- sin que eso cuente ninguna historia. Y Bacon toma un ejemplo que podría tocarnos, *Los bañistas* de Cézanne[12]. Tomen todas las versiones de *Los bañistas*. Bacon dice: «Es formidable, ha conseguido meter doce figuras o catorce figuras, hacerlas coexistir sobre la tela sin ninguna historia que contar»[13]. Se sobrentiende, «coexistir necesariamente», sino no tendría ningún sentido. Si hay una necesidad de esta coexistencia, ustedes presienten entonces lo que es el hecho pictórico. Esta necesidad propia de la pintura.

Tomo un ejemplo particularmente célebre. Un gran cuadro del siglo XIX presenta una mujer desnuda en un bosque[14]. Una mujer desnuda y hombres vestidos. Cuadro que produjo escándalo, en efecto, desde el pun-

[11] Balthus (1908-2001) Su verdadero nombre es Balthasar Klossowski de Rola. Este pintor figurativo fue hermano de Pierre Klossowski.

[12] Paul Cézanne, *Les Grandes Baigneuses*, 1895-1905, óleo sobre tela, National Gallery, Londres.

[13] *Siempre conservo la esperanza de poder hacer un cuadro con gran número de figuras sin una historia.* Cf. David Sylvester, *Entretivista con Francis Bacon*, op. cit., pág. 61.

[14] Cf. Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), Museo de Orsay.

to de vista figurativo. Ustedes lo aprehenden pictóricamente cuando suprimen toda historia. Si hubiera una historia, esa historia no podría ser más que repugnante. ¿Qué es esa mujer desnuda sentada en la hierba con esos hombres vestidos? Sería una historia de pequeños perversos. ¿Cómo suprimir todo dato narrativo, todo dato figurativo, para hacer surgir el hecho pictórico de ese cuerpo desnudo en relación a los cuerpos vestidos, la gama de colores o la gama de luz, etc.?

Vuelvo a Miguel Ángel, a ese cuadro célebre de la *Sagrada Familia*. Se diría que allí es más escrupuloso. Representa, en efecto, a la Santa Familia. Al mismo tiempo, la indiferencia hacia el tema estalla. Comprendan, es solamente de la indiferencia hacia el tema que puede salir el hecho pictórico, la pintura engendrando su propio hecho. ¿Y cuál es el hecho? Que hay tres cuerpos. El pequeño Jesús está como sobre el hombro de la Virgen. Las tres figuras están tomadas en una especie de movimiento de serpentina. Lo ven de inmediato, lo tienen en el espíritu, lo verán. Se apelaba a la época, venía de Da Vinci ese tratamiento de las figuras. Pero Miguel Ángel lo ha llevado hasta un punto... Un movimiento de serpentina como si las tres figuras estuvieran literalmente derramadas en un chorro continuo. No es sorprendente después de todo que sea un escultor quien haya traído a los ojos de todos lo que debía ser el hecho escultórico y el pictórico. Quizás para la escultura era más fácil hacer surgir un hecho escultórico. Pero en tanto que pintor-escultor, Miguel Ángel impone el hecho *necesariamente* pictórico.

Ese movimiento de serpentina va a ser en efecto prodigioso, porque da al niño Jesús una posición absolutamente dominante que desde entonces va a fijar completamente la expresión de la figura. La figura del niño Jesús no posee figurativamente esa expresión más que en virtud de su posición en la serpentina. Y los tres cuerpos se derraman por tanto en una sola y misma figura. Una misma figura para tres cuerpos. Es eso, no hay historia. Ninguna historia, ninguna narración, y la figuración misma se desploma. En ese momento la serpentina va a distribuir toda una gama de colores. La serpentina juega exactamente el rol del diagrama: lo que rompe con los datos figurativos y narrativos para hacer surgir el hecho pictórico. El hecho pictórico es: tres cuerpos en una figura. Tres cuerpos en una figura y que haya una necesidad pictórica de una misma figura para tres cuerpos. Aquí no puedo decirles, no encuentro las palabras y no hay problema, ya que no se trata de decirla, sino de producirla, no una necesidad figurativa, no una necesidad

narrativa, sino una necesidad pictórica, la que no puede venir más que de la luz y del color.

De modo que diría que los pintores son ateos salvajes. Y al mismo tiempo son ateos que verdaderamente rondan el cristianismo. La manera en que arrancan el cristianismo de toda figuración y de toda narración para extraer de él un hecho pictórico es lo que se habrá aprehendido de ese tema. ¿Por qué viven el cristianismo como algo que favorece eminentemente el surgimiento del hecho pictórico? Esto data de mucho tiempo, si ustedes quieren de Bizancio. Cuando decía que Miguel Ángel es el nacimiento del hecho pictórico, era idiota, aún cuando implique corregirme. La pintura de mosaico en Bizancio es fundamentalmente esta fundación del hecho pictórico. Y está allí en estado puro. Era sobre todo en mosaico. En pintura al óleo quizás es preciso esperar.

Ahora bien, ¿cómo se ha llamado al movimiento que coincide con Miguel Ángel y del cual forma ciertamente parte? Voy a decir algo sobre este punto porque a mí me interesa mucho. Hay un tema de escuela, se ha designado toda una escuela en la cual Miguel Ángel es tomado como fundador, co-fundador al menos, y que se prolongará mucho después de él. Los llamamos los manieristas. ¿Por qué se han llamado así? Es que los cuerpos poseen actitudes muy contorneadas. En el límite, son muy artificiales. Por ejemplo en la *Sagrada Familia*, los cuatro personajes del fondo. Muy artificiales, con muchos encantos, a veces encantos homosexuales, a veces encantos contorsionados. El manierismo es muy interesante.

Ahora bien, si ven cuadros de Bacon, encontrarán singularmente la influencia de Miguel Ángel. Para el descubrimiento de una ancha espalda de hombre le hizo falta evidentemente hacer un tríptico, le hacían falta tres. Hay un tríptico de Bacon que representa un hombre visto de espalda, una figura que se afeita[15]. Lo muestro así. No verán nada pero es sólo para que tengan una idea. Lo hago girar lentamente. Me da vergüenza mostrarles imágenes, este debería realmente ser un curso sin imágenes. ¿Lo han visto? Creo que el color de la reproducción es nulo, nulo, nulo, porque es un color difícil. Bueno, ven las tres espaldas de hombres. Es interesante porque hay una gama, hay de hecho un rojo ocre dominante, un azul dominante sobre el panel central, y a la derecha coexistencia del azul y del rojo.

[15] Cf. Francis Bacon, *Triptych, Three Studies of the male back* (1970), Kasthaus, Zurich.

El asunto de la pintura, en virtud de lo que acabamos de ver –pero ustedes ya lo saben–, no es pintar cosas visibles. Es evidentemente pintar cosas invisibles. El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible. Ahora bien, ¿qué es pintar una ancha espalda de hombre? No es pintar una espalda, es pintar fuerzas que se ejercen sobre una espalda o fuerzas que una espalda ejerce. Es pintar fuerzas, no es pintar formas. El acto de la pintura, el hecho pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza. Ahora bien, las fuerzas no son visibles. Pintar fuerzas es, en efecto, el hecho.

Todo el mundo conoce la palabra de Klee sobre la pintura. Él dice: *No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible*[16]. Sobrentendido: volver visible lo invisible, algo invisible. Hacer lo visible es la figuración, sería el «dato pictórico», lo que debe ser destruido. Y es destruido por la catástrofe. ¿Qué es la catástrofe? Podemos hacer entonces un pequeño progreso: la catástrofe es el lugar de las fuerzas. Evidentemente no es cualquier fuerza.

El hecho pictórico es la forma deformada. ¿Qué es una forma deformada? La deformación es un concepto cézanniano. No se trata de transformar. Los pintores no transforman, deforman. La deformación como concepto pictórico es la deformación de la forma, es la forma en tanto que una fuerza se ejerce sobre ella. La fuerza, por su parte, no tiene forma. Es por tanto la deformación de la forma lo que debe volver visible a la fuerza que no tiene forma.

Si no hay fuerza en un cuadro, no hay cuadro. Digo esto porque a menudo se confunde este con otro problema, que es más visible pero que es mucho menos importante. Se confunde esto con un problema completamente distinto que es el de la descomposición y la recomposición de un efecto. Ejemplos. Pintura del Renacimiento: descomposición-recomposición de la profundidad. Siglos después, el impresionismo: descomposición-recomposición del color. Después el cubismo, o de otra manera, el futurismo: descomposición-recomposición del movimiento. Esto es muy interesante pero no concierne más que a los efectos.

No es eso el acto de pintar, no es descomponer- recomponer un efecto. ¿Qué es? Yo digo que es capturar una fuerza. Y me parece que es eso lo que quiere decir Klee cuando dice: *No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible*.

[16] Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, op. cit., pág. 35.

Así pues, será preciso que la forma esté suficientemente deformada para que una fuerza sea capturada. No es una historia, no es una figuración, no es una narración. Y el rol del diagrama va a ser el de establecer un lugar de las fuerzas tal que la forma saldrá de allí como hecho pictórico, es decir como forma deformada, en relación con una fuerza. Desde entonces, es la deformación de la forma pictórica la que permite ver la fuerza no visible.

Tomo un ejemplo muy simple porque allí también Bacon ha triunfado extrañamente, es uno de sus dominios. ¿Qué es lo que Bacón ha comprendido pictóricamente? Una vez más, ningún pintor comprende mucho. Comprender algo es demasiado fatigante. No es falso decir que Cézanne ha tenido para una vida con sus manzanas. Si me pregunto por Bacon, él ha comprendido en un marco, en un tríptico, una ancha espalda de hombre. Pero no es falso decir aquí que quizás Bacon no es el mejor, pues Miguel Ángel lo había comprendido y de la misma manera. Ahora bien, una «ancha espalda de hombre» quiere decir que ha comprendido allí la relación con las fuerzas. ¿Qué tipo de fuerzas? Todo tipo de fuerzas. En el caso de Miguel Ángel –y esto respondería a variaciones de procedimientos y estilo– se trata a veces de fuerzas interiores. Son las poses más naturales en función de la fuerza invisible que se ejerce sobre el cuerpo. Bacon puede hacer las figuras más contorneadas del mundo, y tenemos la impresión de que son como cuerpos torturados. Pero se trata de una primera impresión que es, ella misma, figurativa y narrativa. Pues si ustedes adoptan una mirada… ¿cómo decirlo?... pictórica, se darán cuenta de que, si llegan a comprender vagamente la fuerza que está ejerciéndose sobre el cuerpo, el cuerpo tiene la posición más natural en función de esta fuerza.

Tomemos entonces ejemplos cotidianos, al punto de restaurar algo así como una especie de figuración, pero la figuración secreta de un cuadro. Tomen a alguien que tiene mal la espalda –un poco, no mucho–, que tiene una vértebra un poco desplazada y que, por una razón cualquiera, debe permanecer sentado mucho tiempo. Si lo observan, desde el exterior, verán que adopta la actitud del cuerpo que puede parecerles la más supliciada, la más contorneada del mundo. Pero de hecho, en función de las fuerzas que se ejercen sobre él, es la actitud más natural y exactamente la que le permitirá sostenerse el mayor tiempo posible.

Lo que quiero decir es que el hecho pictórico es fundamentalmente manierista. ¿Por qué? Porque el manierismo es exactamente el efecto que nos

da una figura, que nos da una forma visible, cuando no vemos la fuerza invisible que se ejerce sobre ella. Si a través de vuestro ojo pictórico, es decir de vuestro tercer ojo, captan la fuerza que se ejerce sobre el cuerpo –puesto que ese es el objeto de la pintura: captar la fuerza–, ese cuerpo deja de ser amanerado. Sigue siendo manierista, porque habrá que definir el manierismo como la relación del cuerpo visible con la fuerza invisible. Es eso lo que le da esa actitud manierista. De tal modo, creo que el manierismo tiene, de hecho, una dimensión fundamental y co-substancial a la pintura.

Bueno, pero capturar una fuerza no es fácil. Usted es pintor y quiere dibujar un hombre que duerme. Aún cuando no se tiene genio, podemos dibujar muy bien un hombre durmiendo. ¿Pero qué es lo que haría un pintor? ¿En qué caso es ilustrativo y en qué caso deja de ser ilustrativo e incluso narrativo? Narración: bueno, este hombre se duerme, está quizás fatigado... El contexto es entonces narrativo: puede ser de noche, puede ser de día; y no es la misma historia si me duermo de día que de noche... todo eso. Los grandes hechos son figurativos: un personaje sobre una cama... Digo que todos esos son datos pre-pictóricos. Eso cuenta finalmente tan poco que algunos pintores pasan por esos datos, otros pintores no los trazan sobre la tela. ¿Qué puede cambiar? Eso cuenta muy poco. De cualquier manera, aún lo que está trazado lo está para ser removido, para hacerlo pasar por el diagrama.

¿Y qué es el hecho pictórico que sale del diagrama? Sería demasiado fácil decir: «¡Ah! Es el cuerpo en tanto que está en relación con la fuerza de sueño». «Fuerza de sueño» quiere decir que hay un redoblamiento del hombre que duerme. Ustedes comprenden, un gran pintor llega a captar muy bien la fuerza de sueño y la multiplica. Bacon dibuja, pinta muchos personajes que duermen. A mi modo de ver, es uno de sus grandes triunfos. Los durmientes de Bacon son muy, muy prodigiosos. ¿Qué es lo que nos impresiona? Si ven reproducciones, si se acuerdan de ellas, vemos que lo que nos impresiona –y aquí no veo realmente más que a él, quizás existan otros que lo hayan logrado– es el hecho de que Bacon ha captado completamente lo que quiero llamar la fuerza de aplastamiento en el sueño. Ustedes saben, la vemos incluso visualmente en un cuerpo realmente fatigado que se acuesta. Pero ¿cómo dar cuenta de ella? ¡Eso es ser un gran pintor! Vemos literalmente los cuerpos aplastarse completamente sobre el colchón. De modo que no se trata de un cuerpo sin espesor. Si pinto un cuerpo sin

espesor, es nulo, eso fracasa. Si pienso un cuerpo en tren de perder su espesor, eso sale bien. Para eso he puesto la forma en relación con una fuerza de deformación, a saber: la fuerza que lo aplasta.

Entonces se comprende muy bien por qué él flanquea sus durmientes de figuras testigos que están de pie. Y esto también permite responder a preguntas como ¿qué es lo importante, qué es lo secundario en un cuadro complejo? Una vez más, los durmientes me parecen uno de los mayores triunfos de Bacon. Y puede ser en tríptico. Durmientes acostados en una cama, y los otros dos paneles –el izquierdo y el derecho– presentan personajes voluminosos y muy contorsionados. Bueno, no es que lo esencial suceda en el centro. Hay trípticos de Bacon en los cuales lo esencial se encuentra en un panel exterior –derecha o izquierda– y no en el centro. Los durmientes pueden muy bien estar en un panel exterior. Entonces, ¿dónde está la fuerza y de qué fuerza se trata? ¿Cuál es la fuerza que los toca? Y bien, para Bacon es su manera de vivir el sueño. Es muy curioso.

Pero comprendan, ahí ya no es *cliché*. Yo hubiera podido hacer en cambio un hombre que duerme que fuera una maravilla, una maravilla de trazos, de colores... Hubiera podido hacer una cama, una pequeña maravilla de cama. «Bueno, de acuerdo. Pasamos al cuadro siguiente». Ningún interés. En tanto hay algo que los impresiona, se trata del hecho pictórico. Esos cuadros de los que les hablé recién no poseen hechos. No hay ningún hecho pictórico. Hay un hecho que es el del sueño, un hecho narrativo, y además un hecho ilustrativo. Hay todo lo que quieran, pero no hay hecho pictórico. Ningún advenimiento de un hecho pictórico.

¿Qué es entonces lo que hay que hacer para ser un gran pintor? Observen este cuadro[17]. Yo veo dos fuerzas. De hecho, es siempre muy complicado. Bacon conoce su asunto. Estoy seguro de que es una persona que tiene una relación particular con el sueño. Es la relación de lo vivido y de la pintura. Imagino a Bacon durmiendo mucho, mucho, mucho. De seguro no es un insomne. Un insomne no podría pintar eso. ¿Bajo qué agente duerme? No me animo a pensarlo, pero seguramente duerme bien. En fin, si fuera insomne, sería una catástrofe... Pero no importa.

[17] Deleuze habla de cuadros en los que Bacon pinta personas durmiendo. No podemos especificar si se refiere a alguno en particular. Cf. Francis Bacon, *Reclining-figure* (1959). *Reclining woman* (1961), etc.

En Bacon hay también algo puramente ilustrativo. Hay gran cantidad de durmientes de Bacon –hombres y mujeres, habida cuenta de que él hace series de ambos- que duermen con un brazo o incluso con dos brazos erguidos; también con el muslo elevado. Lo que digo aquí es figurativo. Es eso lo que llamo «el dato». En efecto, está dado, es pre-pictórico. Puede ser que el mismo Bacon duerma así. Es pre-pictórico. Puede ser que ame esta posición, que ame dormir con una pierna o un brazo erguido. Existen todas las combinaciones posibles: la almohada puede estar alta, el brazo así y el cuerpo así, el brazo apoyado sobre la almohada… Y bien, siempre puedo decir a un pintor: «Me gustaría que pintes un durmiente con un brazo erguido». ¿Qué diferencia habrá con un durmiente de Bacon?

Hace un momento les decía que observen a los durmientes de Bacon y vean si tienen el mismo sentimiento que yo: que la forma es deformada –de ser necesario muy poco- por una fuerza de aplastamiento. Desde entonces, el sueño no será en absoluto definido de una manera tautológica como fuerza de adormecimiento. El sueño para Bacon, tal como lo vive, es una fuerza de aplastamiento del cuerpo: aplastarse de cansancio, aplastarse de sueño.

Y hay otra cosa que me parece muy curiosa. Diría que Bacon muestra también –vamos a verlo– cómo pueden corto-circuitarse temas diferentes de un pintor. Bacon ha hecho gran cantidad de trozos de carne. Los llama con un nombre especialmente coqueto: «crucifixiones»[18]. Pedazos de carne que él llama crucifixiones. Pocos pintores han resistido a los pedazos de carne. Un pedazo de carne es formidable para un pintor. Quiero decir que hay una tal matriz de colores… Algunos pintores son particularmente conocidos por sus pedazos de carne. Hay al menos un gran trozo de carne de Rembrandt que es una maravilla, una osamenta[19]. Y luego están las series infinitas, pero tan bellas de Soutine[20]. Ahora bien, cuando ustedes ven los

[18] *Siempre me han conmovido mucho los cuadros de mataderos y carne, y para mí se relacionan mucho con todo el tema de la Crucifixión.* Cf. David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, op. cit., pp 33-34; y además cf. Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixión (1962)*, Guggenheim Museum, New York. *Three Studies for Figures at the Base of a Curcifixion* (1944), Tate Gallery, London. *Triptich, Crucifixion* (1965). *Fragment of a crucifixion* (1950).

[19] Rembrandt van Rijn, *El buey desollado* (1655), óleo sobre tela, Louvre.

[20] Cf. Chaïm Soutine, *Le bœuf ecorché* (1925), óleo sobre tela, Museo de Grenoble.

trozos figurativamente, se puede decir que hay al menos tres pintores –Rembrandt, Soutine y Bacon– que han representado trozos de carne y osamentas enteras. Bueno, figurativamente y narrativamente, de acuerdo. Hasta allí, ningún interés. Pero si me pregunto qué es lo que le interesa a Bacon de los pedazos de carne, forzosamente no es lo mismo que le interesa a Soutine o a Rembrandt.

Me parece –sería preciso que crean todo esto– que hay algo muy curioso en los pedazos de carne. Es que él vive el pedazo de carne, la osamenta, como siendo un movimiento. Hasta aquí de seguro eso no es nuevo. Pero se trata de un movimiento por el cual la carne se despega de los huesos. La carne se despega de los huesos como si en lugar de una organización en un cuerpo viviente, hubiera una especie de organización carne-huesos. En Bacon, la osamenta se distingue del cuerpo viviente en que la carne no deviene en absoluto blanda, es una carne firme y que se despega de los huesos. Literalmente -no encuentro nada mejor- es una carne que desciende de los huesos. Es eso lo que interesa en un pedazo de carne: que la carne desciende de los huesos. ¡¿Hay que hacerlo, no?! ¿Cómo pintar una carne que desciende de los huesos? No hay receta. Es una fuerza. Hay una fuerza de gravedad propia de la carne. Es eso lo que le interesa a Bacon de la carne: una fuerza por la cual la carne desciende de los huesos.

¡Hombre! ¡Descenso, crucifixión! La operación por la cual la carne desciende de los huesos es eso, es la crucifixión. Es la manera en que Bacon vive la crucifixión. De modo que a esas especies de trozos de carne que están como goteando y que descienden de los huesos los llamará «crucifixiones». Bien, esto nos abre horizontes. En otros términos, las crucifixiones que le interesan son descensos.

Pero el tema de la crucifixión recorre toda la pintura y no es más que una relación con el descenso. De allí una pregunta que resurge: ¿qué hacían pasar en el descenso de la cruz los viejos pintores que admiramos? ¿Qué les interesaba en el descenso de la cruz? Seguramente no lo mismo que a Bacon, la carne descendiendo de los huesos. No es eso, debe ser otra cosa. ¿No es también un tema de fuerzas?

En cualquier caso, ven lo que quiero decir. Si ustedes miran un cuadro de durmientes con brazo o muslo erguidos –y comprendanme, es ciertamente un tema de mirada, no digo en absoluto que sea cuestión de razonamiento–, se trata de todo un movimiento por el cual el brazo vale como un

hueso, el muslo erguido vale como un hueso. Desde entonces, todo el cuerpo del durmiente desciende de este cuasi-hueso, de este hueso. Es el proceso del descenso: todos esos durmientes son crucifixiones. Es el movimiento de la carne que desciende de los huesos.

E incluso si es por afición a los datos figurativos, si ama dormir así, la función pictórica del brazo erguido completamente en alto es asignar una fuerza del sueño, la fuerza del sueño. Una fuerza del sueño que es para Bacon el movimiento por el cual la carne desciende de los huesos. Un poco como cuando ustedes se ponen cabeza abajo y vuestras mejillas suben, es decir tienden a abandonar la órbita. Es este movimiento de la carne que desciende de los huesos, la cabeza abajo, etc., el cuerpo que se derrama del brazo erguido, el cuerpo que cae del muslo elevado. Y en efecto, no pueden ver el cuadro de Bacon sin constituir todo el cuerpo como descendiendo de ese muslo, como descendiendo de ese brazo. Y eso es el hecho pictórico.

De tal modo, diría que en los durmientes de Bacon ustedes tienen, en efecto, una deformación de la forma. El hecho pictórico es exactamente esto: deformación de la forma en función de dos fuerzas. Yo no veo más que dos, algún otro verá otras. No pienso que sean las únicas fuerzas. O puede ser que Bacon viva el sueño como el lugar de ejercicio de esas dos fuerzas principalmente. Una fuerza de aplastamiento –aplastamiento del cuerpo– y una fuerza de descenso –el cuerpo desciende de los huesos–.

Un cuerpo que duerme es una carne porque es un cuerpo que desciende de los huesos. Y es un cuerpo aplastado. No hay historias ahí dentro. Cuando hayan alcanzado eso, me parece que alcanzan lo que el pintor les muestra, es decir, lo que vuelve visible. Ha vuelto visible en este cuadro dos fuerzas invisibles. Y si le hacen falta cuerpos testigos de pie y contorsionados, es porque vuelven visibles estas fuerzas. Cada uno puede percibir el cuadro como quiera, pero a mi modo de ver son secundarios. El éxito del sueño era más importante. De modo que los cuerpos voluminosos y contorsionados son solo testigos del sueño y no valen más que secundariamente.

Se podría decir otra cosa… Y ven, vuelvo siempre a mis tres tiempos. Ustedes siempre tienen datos figurativos y datos narrativos. Son pre-pictóricos, ya están ahí. Son las fotos, los *clichés*, las ideas, todo lo que quieran. ¿Por qué siempre están ahí? Son la intención del pintor. La intención no puede ser más que figurativa y narrativa. E incluso para el pintor más abstracto. Por eso no hay razón aún para hacer ninguna diferencia. Veremos

en qué momento podemos trazar una diferencia entre tal corriente y tal otra. En el punto en que estamos, no hay razón para hacerla. Cuando Mondrian pinta un cuadrado, existen todos los cuadrados completamente hechos que ya están ahí. Él se encuentra en la misma situación que los otros. Cuando Pollock hace su línea de un extremo al otro, su tela ya está llena de todas las líneas que abandona, de todas las líneas *clichés*, de todas las líneas completamente hechas. No hay ninguna razón para hacer la menor distinción a este nivel.

Tienen entonces datos, *clichés*. Y yo digo que son la intención del pintor. Pero ¿en qué sentido? Es que el *cliché*, lo completamente hecho, es inseparable de la intención del pintor, en tanto que el pintor quiere pintar algo. ¿Comprenden lo que vuelve inevitable al *cliché*? Es que el *cliché* es fundamentalmente intencional. Toda intención es intención de *cliché*. Toda intención apunta a un *cliché*. Ahora bien, no existe pintura sin intención.

¿Qué es lo que llamo intención? Si intento dar una definición abstracta pero al mismo tiempo simple, diría que la intención es la diferencia entre una manzana y una mujer. Quiero decir, Cézanne no tiene la misma intención cuando se propone pintar una manzana y cuando se propone pintar una mujer. Ustedes me dirán: «¿Y cuando uno no se propone pintar nada, cuando no hay nada que pintar?». Mondrian no tiene la misma intención cuando quiere pintar un gran cuadrado y un cuadrado pequeño. Ahora bien, es la intención la que ya promueve el *cliché*. Desde entonces, es inevitable que ya haya *cliché* sobre la tela antes de que el pintor comience. Diría que la forma intencional es siempre en pintura figurativa y narrativa. No puede ser de otra manera.

De modo que la tarea del pintor, el acto de pintar, comienza por la lucha contra la forma intencional. Si hubiera una dialéctica en la pintura, se parecería a esto: no puedo realizar la forma intencional, es decir la forma que tengo la intención de producir, más que luchando precisamente contra el *cliché* que necesariamente la acompaña, es decir, removiéndola, haciéndola pasar por una catástrofe. A esta catástrofe, a este caos-germen lo llamo el lugar de fuerzas o diagrama. Si eso sale bien, si el diagrama no cae en los múltiples peligros que hemos visto –hay que decir que los peligros son múltiples, volveremos sobre esto–, si el diagrama es realmente operatorio, ¿qué es lo que sale de allí? El diagrama era, como diría un lógico, la posibi-

lidad de hecho. De él surge el hecho. El hecho es la forma en relación con una fuerza. ¿Qué es lo que el pintor habrá vuelto visible? Habrá vuelto visible la fuerza invisible.

Quisiera dar un ejemplo que me impresiona enormemente, pero es más bien para que ustedes encuentren vuestros propios ejemplos. Hay un pintor de los siglos XIX-XX que forma parte de la gran tradición expresionista: Kupka. Si es cierto que Cézanne ha comprendido una o dos manzanas, y que luego Bacon ha comprendido una o dos espaldas o tres durmientes, ¿qué ha comprendido Kupka? Ha comprendido algo que parece mucho más importante. Sin embargo no es un pintor más grande que Cézanne y Bacon. Él ha hecho muchos planetas que giran, con colores... Es bello expresionismo. Tengo la impresión de que lo que dije hace un momento delimitaba bien las fuerzas que Bacon ha podido captar en el caso del sueño. En el caso del que hablo ahora me siento infinitamente más modesto, es para mí un misterio absoluto. ¿Cómo explicar que mediante especies de pequeñas bolas –de seguro con señales de rotación, etc.– Kupka haya logrado a tal punto captar una fuerza que puede llamarse «fuerza de rotación y gravitación»? Es una especie de fuerza astronómica. Me gustaría que lo comente alguien que comprenda a Kupka mejor que yo, o que lo ame. Yo admiro eso muy prodigiosamente, porque veo allí un éxito muy grande. Y no es poca cosa captar una fuerza de esa naturaleza. Y es verdad que en un cuadro de Kupka, aún rápido, aún cuando fuera casi un boceto, se capta. Hay un efecto fantástico en los bellos cuadros de Kupka. Sienten también hasta qué punto eso puede malograrse.

¿Pero qué hace falta para que lo invisible sea captado, es decir, vuelto visible, o para que no lo sea? ¿Qué hace falta? Retomo unas palabras de Bacon –así hablaré más de él–. Bacon ha hecho muchas series de personas que gritan, particularmente Papas. Hay una serie de los Papas que gritan que es una maravilla[21]. Hay una fórmula que me parece muy bella, Bacon dice en sus entrevistas: «Ustedes saben, es preciso observar bien todo esto, porque lo que yo quisiera es pintar el grito más bien que el horror»[22]. Esta me parece realmente una frase de pintor.

[21] Esta serie consta de muchas pinturas. Cf. en particular, Francis Bacon, *Study after Velazquez's Pope Innocent X* (1953), Des Moines Art Center, Iowa.

[22] Sobre el grito, cf. David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, op. cit. p. 49.

Sin embargo, es uno de los pintores que ha pintado el máximo de horror. Él lo sabe bien. No nos ha salvado de eso. Lo que ha hecho es monstruoso. Es atroz, sí, de acuerdo; esas crucifixiones son horribles. Hay una crucifixión[23] que presenta un pedazo de carne con una boca que aúlla, y a lo alto de la cruz, un perro que espera. Y el perro es muy inquietante. En fin, es un horror. Allí ha pintado un horror. ¿Y por qué nos dice que lo que le interesa es pintar el grito más bien que el horror? Lo sabe bien. Ese es el camino del pintor. Pero, una vez más, ellos son muy severos cuando juzgan. Bacon dice que en sus comienzos nunca supo separar el grito del horror, que ha pintado el horror. Si se pinta el horror, no es más que lo figurativo. Es todavía figurativo, es todavía narrativo. El horror es fácil.

Esa es la lección de la sobriedad: cada vez más sobrios. ¿Qué quiere decir «cada vez más sobrios»? No es fácil. Es tan difícil alcanzarlo que hace falta pasar por esta especie de exceso de infantilismo. Pintar el horror, pintar una escena abominable. De acuerdo, quizá era preciso pasar por ahí. Pero incluso ya cuando Bacon pintaba el horror, era sin duda para extraer otra cosa. A saber: el grito. Pintar el grito es otra cosa. ¿Por qué pintar el grito? ¿Qué es el grito? Si pinto el grito y el sueño, ¿qué diferencia hay entre ellos? O más bien, ¿qué semejanza hay entre ellos? Hay al menos una semejanza que es la semejanza pictórica: en todos los casos se trata de figuras del cuerpo. «Figuras del cuerpo» da una expresión extraña en apariencia, pero empleo «figuras» de un modo preciso. Son figuras que no existen más que en la medida en que el cuerpo esté en relación con fuerzas, sean interiores, sean exteriores. Sólo es interesante cuando el cuerpo está en relación con fuerzas. Entonces el pintor tiene al principio la tendencia de poner el cuerpo en relación con fuerzas insoportables, invencibles. Incluso Miguel Ángel ha caído en ello. ¿Qué quiere decir «cada vez más sobriedad»? Aprender que el secreto de la pintura o que los hechos pictóricos más bellos ocurren cuando, de ser necesario, las fuerzas son muy simples, muy rudimentarias. Ya no serán fuerzas que supliciarán un cuerpo, ya no serán fuerzas horribles. Será la fuerza de aplastamiento del sueño.

Comenzamos por hacer escenas de un accidente abominable: por ejemplo, alguien que queda debajo de un autobús. Y luego nos damos cuenta

[23] Cf. Francis Bacon, *Fragment of a crucifixion* (1950), Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

que el verdadero aplastamiento del cuerpo no es en absoluto el autobús que los atropella, sino el hecho cotidiano de que se duermen. Y que en el hecho de dormirse hay entonces un hecho pictórico que vale, quizás, por todos los sufrimientos del mundo, que vale quizás por todos los atropellos. En ese momento podrán recuperar todo, la tortura del mundo y los horrores del mundo, nada más que pintando un hombre que duerme. Eso es esta especie de búsqueda de una sobriedad, de una simplicidad siempre mayor.

Es lo que en literatura quizás ha logrado Beckett, haciendo algo cada vez más sobrio y que tuviese un sentido cada vez más impresionante, más estremecedor. Pero en el primer Beckett hay todavía demasiada riqueza, una especie de riqueza narrativa y figurativa. Y luego llegará entonces a este estado, a esta especie de «hecho pictórico» que devendrá en él «hecho literario», una especie de hecho literario en estado puro.

Ustedes comprenden, se trata de esta especie de captura de las fuerzas. Entonces: «El grito antes que el horror». ¿Qué es el grito? Es el cuerpo en relación con una fuerza que lo hace gritar. ¿Cuál es esta fuerza? Comprenden que si respondo como hace un momento no quería responder, que la fuerza que hace dormir es la necesidad de sueño, no habría aprendido nada. Sería reenviado a lo figurativo y a lo narrativo. Si digo que la fuerza que hace gritar es el espectáculo del mundo, estoy de lleno en lo figurativo. En ese momento es preciso que tome una escena que al mismo tiempo va a dar cuenta de lo que grita la figura que pinto en la escena. Estoy de lleno en lo figurativo. No es entonces eso lo que llamo una fuerza. Una fuerza es la fuerza invisible, en el sentido en que se los decía: no hay lucha más que con la sombra, no hay relación del cuerpo más que con fuerzas invisibles o con fuerzas insensibles, no hay lucha más que con fuerzas.

¿Y cuál es la relación de lo visible y de lo invisible, de lo visible y de la fuerza que no es visible, del cuerpo con la fuerza? Por una parte, parece finalmente muy simple. El cuerpo es visible y va a sufrir de la fuerza una deformación creadora. Entonces la visibilidad del cuerpo va a volver visible la fuerza invisible. De allí el tema de la lucha contra la sombra. Es en la medida en que el cuerpo abraza la fuerza invisible que se ejerce sobre él que la fuerza invisible deviene visible. ¿De qué manera? Ahí todo se vuelve borroso. Puede ser que el cuerpo la vuelva visible en tanto que enemiga o en tanto que amiga. Si el pintor llega a hacer que un cuerpo que muere vuelva visible la fuerza de la muerte, quizás la muerte devenga en ese momento

para nosotros, para el cuerpo representado, una verdadera amiga. Es decir que todo lo que había de fácil, de figurativo, de atroz, de horrible, se vuelve muy secundario en relación a una especie de inmenso consuelo vital. De todas maneras, ocurriría una captura de fuerzas.

¿Con qué está entonces en relación la boca que grita? Seguramente no con un espectáculo visible. Pienso en una frase muy bella de Kafka en una carta. Dice esto: «Lo que cuenta finalmente no es lo visible, es captar, detectar –él dice detectar–, las potencias diabólicas del porvenir que golpean a la puerta, que golpean ya a la puerta»[24], es decir que de cierta manera ya están ahí pero que no son visibles. Tomen por ejemplo el fascismo, los estados de tortura, todo eso. Está lo visible, pero hay también algo que excede toda visibilidad. Lo que hay de terrible no es jamás lo que vemos, es algo que está aún por debajo o no visible, «las potencias diabólicas del porvenir que golpean ya a la puerta».

He aquí un primer estadio: pinto un espectáculo horrible y una boca que grita frente a dicho espectáculo. Por bello que sea, es todavía de lo figurativo y de lo narrativo. Segundo estadio: borro el espectáculo, no pinto más que la boca que grita. Me hizo falta pasar por el diagrama, por la catástrofe que ha arrasado cualquier figuración. Y pintar la boca que grita quiere decir no sólo que la pinto, sino que he captado las potencias que hacen gritar. Y lo he hecho de tal manera que la boca que grita deviene tanto la amiga de esas potencias como la enemiga. Esas potencias son como transformadas.

Es curioso todo esto. Se ve bien que lo he tomado del caso de Bacon, pero me parece tan constante todo lo que digo sobre la pintura... Habrá que ver. Pero Bacon tiene sus coqueterías. Los pintores siempre tienen sus coqueterías. En efecto, él produce más bien en lo horrible, o incluso a veces en lo abyecto. Pero lo hace cada vez menos en esa vía. Ha agotado esta vía y se trata muy severamente por haber pasado por ella. Pero pinta gran cantidad de espasmos, de vómitos. Hay un cuadro suyo muy bello: «Personaje en el lavabo»[25]. Hay un tipo que vomita en un lavabo. No vemos el vómito, pero sí toda la actitud del cuerpo, la espalda. Es una espalda que vomita, una

[24] Carta a Max Brod, citada por Wagenbach, *La juventud de Franz Kafka*, Monte Ávila, Caracas, 1989, p. 182.

[25] Cf. Francis Bacon, *Figure standing at a washbasin* (1976), Museo de arte contemporáneo de Caracas.

espalda presa de la fuerza vomitiva. Ustedes ven, eso no es fácil de pintar.

¿Qué hay de común entre un vómito y un grito? No es difícil. Son dos esfuerzos. Aquí también vamos a encontrar quizás una obsesión de Bacon: se trata de movimientos a través de los cuales el cuerpo tiende a escaparse. Curioso. ¿Escaparse? «Yo me escapo». Es una impresión de pánico muy viva. Eso es la catástrofe. Si el cuerpo debe ser pintado, en el caso de Bacon será preciso que pase por esta catástrofe del cuerpo que se escapa. Es el diagrama de Bacon. Puede escaparse de maneras diferentes, puede escaparse en el vómito y en el grito. La boca que vomita y la boca que grita no son en absoluto la misma boca, no son en absoluto parecidas.

Escaparse, un cuerpo que se escapa. ¡Es curioso eso! Mi cuerpo se me escapa. Yo no sé si han sido operados, pero aquellos que lo han sido tienen esa experiencia que me parece que permite comprender las cosas. En fin, aquellos que han sufrido una operación importante. Es divertido. Alguien que ha sufrido una operación grave es algo formidable. Hacer figuración sería entonces representar una operación. Ningún interés, evidentemente. Pero en una operación, ustedes saben, hay algo muy extraño, aun cuando la operación no ponga la vida en peligro. Es como si el tipo que sale de ella –y basta con observarlo después– hubiera visto la muerte, sin que sea trágico. Los ojos son extraordinarios. Los ojos de un operado fresco... [*risas*] Es preciso haber visto eso, creo. No por curiosidad. No digo aquí cosas que tengan que ver con pequeñas perversiones lamentables, digo cosas casi tiernas. Si quieren sentir realmente algo por la humanidad, vean personas que han sido operadas. Los ojos están como completamente lavados, como si hubieran visto algo que no era horrible, como si hubieran visto algo que no puede ser más que la muerte, que no puede ser más que una especie de límite de la vida. Y ellos resurgen de ahí con esta especie de mirada muy, muy patética.

Sólo se podría restituir esa mirada si el pintor llegara a captar la fuerza. ¿Con qué deformación de la mirada, entonces? No es como si hubiera una nube sobre el ojo, es otra cosa, es otra cosa... Imposible de decir. Llegaba un poco a decirlo para Bacon en el caso del sueño, y no tanto para Kupka en el caso de sus fuerzas astronómicas. Es esto lo que define a un gran pintor. ¿Comprenden?

En la experiencia post-quirúrgica hay entonces algo muy sorprendente: vuestro cuerpo tiene tendencia a huir, a escaparse por todas partes, a tal punto que se fuga por todos los extremos. Y no es para nada inquietante. Es

lo que se llama una buena convalecencia. Es una extraña experiencia sentir que ya no poseen vuestro cuerpo, que se escapa por todas partes. Y es una pena que lo olviden de tal modo. En efecto, sino las personas serían maravillosas. Si no olvidaran la operación, saldrían de allí buenos. Luego de una operación tenemos la impresión de que han comprendido algo. No obstante no son ellos sino su carne la que ha comprendido algo. Al menos sus cuerpos son inteligentes. Sus cuerpos han comprendido algo que ellos van a olvidar luego tan rápido, tan rápido... ¡Es una lástima! Una especie de bondad, una especie de generosidad emana de ellos, pues con esta muerte que han visto y que se vuelve visible en sus ojos ocurre algo curioso: en la medida en que se vuelve visible, el enemigo es en cierta medida el amigo, es decir que ella deviene al mismo tiempo algo distinto a la muerte. ¡Esto es para un gran pintor!

En el caso de Bacon el cuerpo se escapa en un vómito.

Voy a tomar mis anteojos. Les leo un pasaje de un novelista anterior a Bacon. Se los digo enseguida, se trata de Joseph Conrad en una muy bella novela intitulada *El negro del Narciso*[26]. He aquí la historia, digo, la narración, pero es un novelista que desborda de tal modo la narración... La situación es esta: el barco está hundiéndose y hay un marinero que está apresado en una cabina. Todo se ha derrumbado, todo está bloqueado, no podemos salvarlo. Pero sus compañeros quieren salvarlo porque él es fetiche. Por una parte, porque es negro, es el único negro de la nave; y por otra porque está todo el tiempo enfermo. Allí entran entonces las oscuridades de Bacon: queremos salvarlo tanto más cuanto que está condenado. Y toda la tripulación se arroja a ello, como locos, sin saber por qué. ¡Hay que salvarlo! Finalmente, llegan a la cabina, luego de todo tipo de esfuerzos, y con un aparato, no sé qué, con un pedazo de hierro, atacan un tabique.

He aquí el texto: *Veíamos el hierro emprender obstinadamente contra la juntura de las tablas, un crujido, luego de repente, la pinza desaparece a medias entre las astillas de un orificio alargado.* Ustedes ven, la pinza se clava, el tabique cede de repente y esta pasa del otro lado. *Archie* –el marinero que tenía la pinza– *la retira prestamente y (...)* Es aquí donde el texto comienza, formidable. Es entonces el negro del Narciso quien está encerrado en la cabina *(...) y ese negro infame (...)*;Por qué infame? Van a comprender en un momento. *(...) y ese negro infame, lanzándose hacia la abertura, pega sus*

[26] Cf. Joseph Conrad, *El negro del Narciso*, Espasa-calpe, Madrid, 2006.

labios y gime ¡auxilio! Con una voz casi extinta (...) Ven ustedes, hay un agujero minúsculo, un pequeño agujero en el tabique. Y el tipo que está encerrado, que estaba en pánico, pega sus labios a riesgo de ser herido por la punta, y murmura: «¡Auxilio!» *(...) con una voz casi extinta, apretando su cabeza contra la madera, en un esfuerzo demente para salir por ese agujero de una pulgada de ancho por tres de largo*[27]. Un esfuerzo infame. ¿Por qué?

Me digo que hay que buscar definir físicamente –no hacemos filosofía– la abyección. ¿Qué sería la abyección? Me pregunto si la abyección no es el esfuerzo que constantemente o de tiempo en tiempo atraviesa el cuerpo, el esfuerzo a través del cual el cuerpo tiende a escaparse. Tiende a escaparse por un orificio, sea un orificio que le pertenece, es decir que forma parte de su organismo, sea un orificio exterior. Desde ese momento todos seríamos abyectos. ¿Por qué sería eso la abyección? No sé. Alguien me dice de repente: «¡Oh, quisiera pasar por ese agujero de ratón!». Abyecto. ¿Por qué? Yo no sé, hay algo abyecto en eso. En efecto, ¿por qué quiere pasar por el agujero del ratón? Porque tiene vergüenza, ¿no? En la vergüenza, quiero volverme más pequeño que un ratón. Pero olviden lo completamente corriente, lo completamente hecho de la fórmula «pasar por un agujero de ratón». Eso es abyecto. ¿Cómo un hombre puede ser inducido a querer pasar por un agujero de ratón? Es grotesco.

Aquel que vomita es entonces abyecto. No se trata solamente de lo que he comido, sino que todo mi cuerpo intenta escaparse por uno de mis orificios. ¿Y el grito? Es similar. He aquí entonces que llamo abyección, pero sin ningún sentido peyorativo, al esfuerzo del cuerpo para escaparse de ese modo. Pero además es un esfuerzo siempre doble: cuando intento escaparme por uno de mis orificios, siempre intento escaparme también por un orificio exterior, por un espacio ínfimo. Como el tipo del Narciso. En Bacon, el tipo vomitando y que manifiestamente se agarra del lavabo, intenta escaparse por el agujero de desagüe. Todo su cuerpo tiende a huir por allí. ¿La pintura da o no cuenta de eso? Si da cuenta de ello, Bacon hubiera podido llamar a eso «abyección». Pero es muy sobrio en sus títulos, porque sino sería demasiado figurativo: lo llama *Figura en el lavabo*[28]. Eso pertenece a una serie.

[27] Cf. *Ibídem*, capítulo 3.
[28] Ver nota 25.

Vemos la relación con el grito. Allí también es un tema de cuerpo-fuerza. No equivale a ninguna figuración. Aún si ella continúa estando presente, será neutralizada, anulada. En Miguel Ángel, la figuración continúa estando presente. En Bacon también. En un pintor llamado informal, ya no estará presente, tampoco en un pintor llamado abstracto. Pero evidentemente, aún cuando no esté actualmente presente, lo estará virtualmente. Una vez más, hace uno con la forma intencional. Toda forma intencional es figurativa y narrativa.

Sólo que en pintura la forma intencional es el primer tiempo del acto de pintar. El segundo tiempo –lo hemos visto– es instaurar el caos, el caos-germen o el diagrama que va a definir la posibilidad del hecho pictórico. Y el tercer tiempo es el hecho pictórico mismo. ¿Comprenden?

Para terminar con lo que tenía que decir sobre el ejemplo mismo de Bacon, hay un texto suyo que me parece muy bello. Les muestro una pintura más... Pero no verán nada, así que esto no sirve [*risas*]. Para aquellos que no ven, les cuento que hay un paraguas. Hay un hombre bajo el paraguas[29]. Espero que no vayan a contradecirme. Igual como no ven nada, puedo decir lo que quiero [*risas*]. De la cabeza de este hombre bajo el paraguas no vemos más que la mitad inferior del rostro, con una boca muy inquietante, una boca dentada. Y esta boca y toda esa mitad inferior ascienden. A mi modo de ver, eso asciende. Imposible hacerlo descendente. Está como sorbido por el paraguas, asciende en el paraguas como para huir por una punta. Y luego, arriba, un gran pedazo de carne. Más los colores lisos que constantemente encontramos en Bacon.

En las entrevistas, en relación a este cuadro que se titula *Peinture, 1946*, Bacon dice una cosa simple: *Yo tenía una intención, era pintar un pájaro que se posaba en un campo*[30]. Ustedes me siguen, un pájaro que se posaba en un campo puede venir al espíritu de un pintor. Es un buen tema un pájaro que se posa en el campo. Y Bacon dice: «He comenzado y, poco a poco, se ha impuesto otra cosa. Y he hecho este hombre en el paraguas, esta figura bajo el paraguas».

Afortunadamente, la primera reacción que tiene el tipo que lo entrevista, que justamente interpreta el papel de la primera reacción, nos ayuda

[29] Francis Bacon, *Painting, 1946* (1946), óleo sobre tela, Museo de Arte Moderno, New York.

[30] Cf. David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, op. cit., p. 23.

mucho. La primera reacción sería decir: «Ah sí, comprendo, en lugar de la forma-pájaro, hizo la forma-paraguas». En efecto, si ven el paraguas, es como una especie de gran murciélago. Lo que me interesa es que cuando su entrevistador le dice: «¿Usted quiere decir que el pájaro ha devenido paraguas?», Bacon responde: «En absoluto, en absoluto. No quiero decir eso» –en otros términos: «Usted no entendió nada»–; «lo que hay que poner en relación con el pájaro que quería hacer es el conjunto que me ha venido de golpe». Cito casi exactamente, resumo un poco para ir más rápido: «es el conjunto que me ha venido de golpe o la serie que he hecho progresivamente»[31].

Esto me interesa para comprender cómo procede un pintor. Es desde ya muy extraño. La respuesta de Bacon es de una gran confusión, porque a fin de cuentas dice: «No hay que poner en relación mi intención de pájaro y el paraguas. Hay que poner en relación mi intención de pájaro y el conjunto dado de una vez, es decir, la serie gradual». ¿Es lo uno o lo otro? Una serie gradual y un conjunto dado de una vez suenan perfectamente contradictorios. Entonces, si Bacon quiere decir algo –y tenemos todas las razones para pensar que quiere–, lo que quiere decir es que se sitúa en un punto de vista en el que la diferencia entre «serie gradual» y «conjunto dado de una vez» ya no tiene importancia. Quiere decir que de cualquier manera se trata del todo del cuadro, considerado espacial o temporalmente. Considerado temporalmente es la serie gradual, considerado espacialmente es el cuadro tal como se nos presenta, como conjunto dado de una vez.

Bien, de acuerdo, Bacon dice que lo que hay que poner en relación con la forma intencional «pájaro» es toda la serie o todo el conjunto. ¿Qué es toda la serie o todo el conjunto? Si comprendemos lo que dice, puedo definir la serie de arriba hacia abajo como: pedazo de carne, paraguas, hombre con rostro carcomido por el paraguas y con la boca abierta. Eso forma mi serie. Lo que Bacon no quiere es que haya simplemente una relación de analogía entre la forma-pájaro y la forma-paraguas. «No es así como procedo», dice. En efecto, eso sería sólo una transformación: ¿cómo un pájaro se transforma en paraguas? No tendría mucho interés. En última instancia, resultaría en una especie de vago surrealismo. Él dice que no se trata de eso. En cambio, hay una analogía entre la forma-pájaro y el conjunto del cuadro.

[31] *Idem.*

En otros términos –y es la primera vez que vamos a encontrar lo siguiente, que quedará por verificar más tarde–: ¿no habría dos formas de analogía diferentes? Puedo hablar de una primera forma de analogía en tanto existe analogía entre la forma-pájaro y la forma-paraguas. ¿Qué diría en ese caso? Diría que existe un transporte de relaciones, es decir, se encuentran las mismas relaciones entre los elementos del pájaro en la forma I y los elementos del paraguas en la forma II. Hay un transporte de relaciones idénticas, hay identidad de relaciones. Relaciones dadas se transportan de una forma a la otra. Pero quizás haya una analogía estética que no tiene ninguna relación con eso, que es completamente diferente. ¿Qué sería la analogía estética?

Y bien, recuperemos el cuadro de nuestro confuso recuerdo. Está el pedazo de carne que tiene como dos brazos en los cuales está suspendido como por cruces de carnicero. No es un pedazo de carne que se sostiene así como así, está el tema de los brazos. La carne va a descender de estos dos brazos señalados. En otros términos, ¿en qué ha devenido la relación propia del pájaro y el ala que se abre? Ha devenido el equivalente, se ha transformado... No encuentro mis palabras... Es la relación misma la que se ha transformado en una relación completamente distinta, en la relación huesos-carne: la carne desciende de los huesos; hay pequeños brazos de la carne que son como huesos de los cuales la carne cae, desciende.

Lo que evoca muy vagamente el pájaro es ese movimiento de brazo en la carne que cae, que evoca muy vagamente una apertura de alas. La carne cae de esos dos pequeños brazos, cae literalmente. Digamos que es como una especie de cascada de carne. Cae de los huesos. Ustedes ven que estoy hablando, en otros términos, del hecho pictórico. La carne desciende de los huesos es la primera connotación con el pájaro que abre sus alas. La carne cae sobre el paraguas, chorrea sobre el paraguas. Segunda connotación con el pájaro: esta vez el paraguas funciona como alas que se cierran. Tercera connotación: sólo es visible la parte baja del rostro de la figura, una extraña boca caída y dentada, como un pico dentado.

En otros términos, el pájaro está completamente disperso en el conjunto o en la serie, al punto que ya no existe en absoluto figurativamente. Podríamos decir, como máximo, que el cuadro contiene... ¿cómo llamarlo?... trazos de «pajaridad». Primer trazo de pajaridad: los pequeños brazos que se elevan de la carne. Segundo trazo de pajaridad: los cantos del paraguas. Tercer trazo de pajaridad: la boca dentada de la figura. Trazos de pajaridad

completamente dispersados en el cuadro. Pero las relaciones constituyentes del cuadro son la de la carne que cae con el paraguas sobre el que cae y la de la figura que está atrapada por el paraguas. En otros términos, el hecho pictórico es producido por relaciones completamente distintas.

Si ustedes quieren, habría entonces dos tipos de analogías –pero sólo veremos esto más adelante–: una que procede por semejanza que se transporta y otra que procede de un modo completamente distinto, que procede al contrario por ruptura de semejanza.

Todo lo que hice hoy fue confirmar –apoyándome sobre el caso de Bacon– la presencia de aquellos tres tiempos. Si resumo, tengo en primer lugar ese mundo de datos pre-pictóricos hecho de narración y de ilustración. Luego la instauración ciertamente fundamental del caos-germen, es decir el trazado del diagrama. El diagrama está en este cuadro: no pueden verlo, pero si van a ver una reproducción, verán que un poco a la izquierda, al nivel del cuerpo del hombre que sonríe, del pico dentado que está atrapado por el paraguas, hay una zona que podemos llamar «diagramática», una zona que está precisamente hecha de gris, de una especie de gris muy tormentoso. Y toda la serie ascendente –hombre, paraguas que lo atrapa y por encima la carne– sale, en cierto modo, de esta especie de diagrama. Es el hecho pictórico que sale.

Lo que quisiera sobre todo apartar es la impresión de «fórmula aplicada». Esto no es una fórmula aplicada. Piensen que todo lo que digo pierde estrictamente todo sentido si ustedes uniformizan esta noción de diagrama. Aunque los tenemos en todos los pintores, es preciso ver, por ejemplo, que los diagramas de los pintores de luces no tienen estrictamente nada que ver con los diagramas de los coloristas. Una vez más, un diagrama de Cézanne y un diagrama de Van Gogh no tienen estrictamente nada que ver. El diagrama no es en absoluto una idea general. Es algo operatorio en cada cuadro, es una instancia operatoria.

Quisiera llegar –es lo que haremos después de las Pascuas, y con eso nos aproximaremos un poco a problemas de pura lógica o de filosofía– a una concepción del diagrama que muestre bien la diferencia entre términos modernos como el de «diagrama» y el de «código». El diagrama es algo completamente distinto del código. Si fuera un código, sería un desastre, no habría ninguna razón para aproximar eso a la pintura. El diagrama viene de la pintura, pero justamente no tiene nada que ver con un código.

Una vez más, a cada instante y hasta el final existen posibilidades de que el diagrama se malogre. En ese momento, sí, el cuadro deviene un desastre. Si en un cuadro no ven dónde ha rozado el desastre, dónde estuvo a punto de estropearse, no podrán tener suficiente admiración por el pintor. Frente a los cuadros de Courbet –o de cualquiera, sólo cito un nombre que me viene a la mente–decimos: «¡Es admirable! Surge realmente como un milagro, roza de tal modo algo que lo iba a estropear, y luego no, se recupera». ¡Prodigioso! Todos los grandes pintores dan ese efecto. Faltó casi nada para que en Miguel Ángel todo se convirtiera en una bola de músculos. Es la diferencia entre un discípulo y el creador. No es ni siquiera la cuestión de los auténticos y de los falsos, es la cuestión de los discípulos y los creadores. Después de Cézanne, lo que era en él lucha contra el *cliché* ha devenido en los imitadores inevitablemente un *cliché*. Es preciso entonces que a cada instante la pintura se vuelva a sustraer de su estado de *cliché*.

Hay una cosa que siempre me ha impresionado. En un momento, en sus períodos de provocación, Rauschenberg, que me parece que es un gran pintor, tomó un boceto de un cuadro de un pintor anterior a él y también muy grande y sencillamente lo borró y le puso: *Cuadro borrado por Rauschenberg*[32]. Es estúpido, pero es la ilustración misma de esta zona de borramiento, de limpieza. No es que el cuadro del otro fuera mediocre; al contrario, era prodigioso, era un muy buen dibujo. Pero es cierto que cuando el pintor lo ha conseguido, deviene *cliché* a una velocidad tremenda. Entonces, un gran pintor que realiza estudios, es decir que copia el cuadro de otro gran pintor –hay ejemplos célebres- o un pintor que simplemente lo borra remiten a lo mismo: hay una especie de voluntad de pasar por el diagrama para que salga un nuevo hecho pictórico.

Lo que me interesa ahora es ver en qué el diagrama es completamente diferente que un código de la pintura. ¡Que tengan buenas vacaciones!

[32] Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* (1953), Museo de Arte Moderno de San Francisco.

III.
Los cinco caracteres del diagrama

28 de Abril de 1981

Insisto sobre esto: quisiera que lleguemos a hacer simultáneamente dos cosas. La primera es, seguramente, que hablemos de pintura. Encuentro que es muy difícil hablar sobre la pintura. Yo no hablo de la pintura en general. Y no es seguro que haya algo que sea general sobre la pintura. Lo que puede haber de general en lo que digo puede despejarse. Lo que digo es que de todas maneras, en cualquier medida y en cualquier orden de generalidad, esto arranca –está en nosotros verlo– a medida que se avanza un poquito apoyándose en tal pintor, en tal otro, en tal época.

Paralelamente y al mismo tiempo, lo que me interesaría igualmente sería llegar a formar una especie de concepto propio a la filosofía. Y sienten cuál es el concepto que busco, puesto que es al mismo tiempo aquel del cual he hablado a propósito de la pintura. A saber, un concepto de diagrama, que entonces quizás tenga en el límite una relación privilegiada con la pintura, pero que tendría en todo caso su consistencia en tanto que concepto.

De modo que esta serie de búsquedas sobre la pintura es también una serie sobre el diagrama y sobre la posibilidad de elaborar un concepto

filosófico de diagrama o un concepto lógico de diagrama. ¿A qué lógica podría pertenecer esta noción de diagrama?

Es por eso que comienzo por resumir a medias, por fijar a medias, los caracteres principales de lo que llamaba diagrama al nivel de la pintura.

Todo lo que he dicho hasta ahora remite a algo extremadamente simple. ¿Qué hay en un cuadro? ¿Qué es un cuadro? ¿Hablo de un cuadro en general o de un cierto tipo de cuadro, en tal época o con ejemplos en todas las épocas? No respondemos en principio a todo eso. Pero supongo que en un cuadro hay actualmente o virtualmente –y estoy forzado a acumular reservas– un diagrama. Entonces se trata de cosas muy vagas, siempre se puede decir que algo es virtual. Pero bueno, no importa. No estamos para nada seguros de nosotros mismos. Bueno, actualmente o virtualmente habría sobre la tela un diagrama.

No sabemos qué es un diagrama. Pero al menos, antes de llegar a un concepto filosófico, intento definir los caracteres pictóricos de lo que llamo diagrama. ¿Hay diagramas en música? No sé, sería una búsqueda distinta. ¿Hay diagramas en literatura? ¿Qué relación existe entre un diagrama y un lenguaje? Todas esas son cosas que se abren ante nosotros como objetos de investigación. Sólo que por el momento quisiera enumerar precisamente ciertos caracteres del diagrama pictórico. En función de lo que hemos visto, veo cinco.

Primer carácter. Me parece que en la noción de diagrama pictórico hay dos ideas esencialmente ligadas, puestas en una relación necesaria. El diagrama sería la necesaria puesta en relación de estas dos ideas. Estas dos ideas son la de caos y la de germen.

Me preguntarán por qué llamar a eso diagrama. Apelo siempre a vuestra paciencia, hay que esperar. Puede haber alguno de ustedes que piense que otra palabra es más conveniente. Es un detalle. Lo abominable para mí sería que piensen que no ocurre así en pintura, que no hay caos sobre la tela. Esa sería una objeción de fondo. Llamaría objeción de forma, y me interesaría mucho, si alguien se dijera: «De acuerdo, puede haber algo equivalente al caos-germen sobre la tela, pero no es la palabra diagrama la mejor para designar eso». Es posible también. Nuestra búsqueda no está lista para ser terminada.

Por el momento, entonces, llamo a eso diagrama. Y el primer carácter es un caos-germen y la instauración de una relación necesaria entre los dos. ¿Qué quiere decir un caos-germen? Mis únicos puntos de confirmación, les recuerdo, eran textos –los ejemplos los veremos más tarde– que había tomado de Cézanne y de Klee, textos donde las nociones de caos-germen me

parecen realmente muy elaboradas. Pero estaba tomado en una época relativamente restringida, de Cézanne a Klee. No pretendo ampliar, así que deben hacerlo solos. ¿Qué quiere decir caos-germen? Quiere decir un caos, pero un caos del cual debe salir algo. Ese caos debe estar presente sobre la tela de tal manera que algo salga en ella. Ese era el primer carácter.

En el '67 hubo una exposición de pinturas de Michaux, y en ese momento apareció un texto de Jean Grenier sobre esas pinturas. Y el título del texto de Jean Grenier, que es un texto muy corto que no dice gran cosa, es *Un abismo ordenado*[1]. No me interesa nada más que la expresión. De cierta manera, una pintura que no comprende su propio abismo, que no comprende un abismo, que no pasa por un abismo, que no instaura sobre la tela un abismo, no es una pintura. Pero he aquí que, de cierta manera, es muy fácil hacer un abismo, hacer un caos. Bueno, no sé... Después de todo... ¿Es tan fácil? Pero supongamos que lo sea, que baste un poco de esquizofrenia para hacer un caos. De allí la expresión «un abismo ordenado». Eso no quiere decir que haya un orden que recuse el abismo, que lo reemplace, sino que hay un orden del abismo, de tal manera que del abismo sale algo. Pero algo que no es ordinario. Podría tomar la expresión de Jean Grenier, «abismo ordenado», en lugar de la mía, caos-germen. Es similar, ¿no?

Segundo carácter. Me parece que, si el caos-germen era el diagrama en el orden de la pintura, su carácter es esencialmente, fundamentalmente manual. Y esto me importa mucho. No sé adónde nos va a arrastrar esto, pero siento que forzosamente nos va a arrastrar a alguna parte. Una mano, y sólo una mano desencadenada, puede trazarlo.

¿Qué quiere decir una mano desencadenada? Uno no tiene más que preguntarse cuál es la cadena de la mano. La cadena de la mano, en cuanto a la pintura, es evidentemente el ojo. En tanto que la mano sigue al ojo, puedo decir que está encadenada. La mano desencadenada es la mano que se libera de su subordinación a las coordenadas visuales. Ahora bien, el caos-germen, el diagrama presente sobre la tela, es esencialmente manual.

Y después de todo, también aquí es preciso hacer un camino y ver en qué sentido ese camino, acercándose a pequeñas cosas de las cuales estemos relativamente seguros, resuena sobre problemas clásicos. Porque ¿no ten-

[1] *Henri Michaux, choix d'oeuvres des années 1946-1966*, Galerie Le Point Cardinal, 1967, Paris. Texto de Jean Grenier: «Un abîme ordonné».

dríamos aquí una cierta manera de mezclarnos con un problema clásico? ¿Cuáles son las relaciones del ojo y de la mano en la pintura? Quiero decir, ¿la pintura es un arte visual o un arte manual? Si decimos que son los dos, no avanzamos. ¿Qué relación hay entre el ojo y la mano en la pintura? Y aquí también, con todas las reservas que vuelvo a hacer cada vez: ¿se trata de una cuestión general, varía con cada pintor o es que al menos existen grandes tendencias que se pueden distinguir? ¿Qué es un pintor llamado abstracto según esas relaciones del ojo y de la mano? Y en lugar de fundar esas categorías –abstracto, impresionista, figurativo, etc.- sobre datos pueriles, preguntarse si eso representa algo o no. ¿No hay lugar para retomar esas categorías si están bien fundadas, relacionándolas a criterios completamente distintos? Por ejemplo: ¿las relaciones entre el ojo y la mano son las mismas en un pintor abstracto que en un pintor que llamamos impresionista o en un pintor que calificaremos de figurativo? ¿Cuál es la variabilidad posible de las relaciones ojo-mano?

Ahora bien, nuestra manera de penetrar en este problema clásico, las relaciones del ojo y de la mano en pintura, es un tanto oblicua. No es que tengamos razón, es un pequeño rodeo para entrar en este problema, aún cuando implique cambiar la naturaleza del problema.

Se trata de esta historia del diagrama, al nivel del segundo carácter que intento desarrollar. A saber: que si ese caos a instaurar sobre la tela existe, si ese caos que es como el acto de instauración de la pintura existe, él es esencialmente manual. Incluso si esto no es cierto para todos los momentos del cuadro, debo decir del diagrama que es manual, que es la expresión de una mano liberada de toda sumisión al ojo. Un poco como si hiciera especies de garabatos cerrando los ojos, como si la mano ya no se guiara por datos visuales. Es por eso que es un caos.

¿En qué sentido es un caos? No digo que ese diagrama implique al conjunto del cuadro, puesto que, una vez más, el diagrama está ahí para que algo salga. Por el momento no hablo de lo que va a salir del diagrama, hablo ahora de la acción del diagrama. Digo que es una acción manual y de una mano liberada del ojo. Se trata de la potencia de la mano del pintor. Una mano liberada del ojo es entonces una mano ciega, pero ¿quiere decir esto que actúa al azar y por simple garabateo? Puede ser que la mano del pintor tenga reglas, reglas manuales. Puede ser que posea un sentido manual, en todo caso vectores manuales. ¿En qué entonces es el diagrama un caos? En tanto que implica el derrumbamiento de las coordenadas visuales.

Ustedes saben, los ojos completamente rojos de Cézanne: «Ya no veo nada». Ya no veo nada, pero eso no quiere decir que ya no hago nada. Hacer sin ver. Liberación de la mano. El diagrama es manual. Vemos entonces en qué sentido a este nivel, al nivel del diagrama y en tanto que diagrama, el cuadro no es visual, es exclusivamente manual. Es la revuelta de la mano. La mano ya tuvo bastante. La mano ya tuvo bastante de seguir al ojo. Supongo que ella tiene su gran momento de independencia.

Sólo que esto se vuelve extraño porque no es solamente una independencia, es una inversión de la dependencia: en lugar de que la mano siga al ojo, la mano, como una cachetada, va a imponerse al ojo, va a violentarlo. El ojo habrá hecho mal en seguir el diagrama. Si no encontramos el diagrama, sería para mí una confirmación: es porque el ojo no encuentra.

Es difícil. En lugar de que la mano siga al ojo, la mano liberada va a imponerse sobre el ojo. ¿Es el ojo capaz de ver lo que hace la mano liberada del ojo? Es complicado, es una auténtica torsión de la relación de los dos órganos. En efecto, hay un momento en los cuadros en que se tiene la impresión de que el ojo no hace más que seguir la mano, como si la mano estuviera animada de una voluntad extraña.

¡Vaya! ¿Qué es eso? Me hace eco... Estamos reducidos a buscar ecos para darnos razón. Se trata de una expresión muy bella, mucho más bella que la manera en que la cito: la mano animada de una voluntad extraña, y desde entonces el ojo que pierde la calma, que se pregunta: «¿Hacia dónde me arrastra esto?». Es la expresión de Worringer para designar lo que él llama la línea gótica. Veremos mucho más tarde el sentido muy especial que da a gótico. Es la línea gótica o septentrional[2]. Worringer hará el análisis al nivel de la arquitectura, de la pintura, de la escultura. Lo veremos más tarde. Pero justamente para definir lo que es la línea gótica, va a decirnos que es una línea literalmente desencadenada, es una línea manual y ya no visual; una línea manual que de seguro se impone a la vista, pero se impone como si la mano que la trazara estuviera animada por una voluntad extraña respecto a la vista misma.

En efecto, diría que existen dos maneras de definir la pintura. Parecen equivalentes pero no lo son en absoluto. Pueden decir que la pintura es el sistema línea/color, o pueden decir que la pintura es el sistema trazo/man-

[2] Cf. Worringer, *L'art gothique*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 61-115.

cha. Me parece que las connotaciones de las dos fórmulas no son las mismas. Llamen a la pintura un sistema línea/color, la definirán ya como arte visual. Eso posee una resonancia visual. Cuando dicen que es el sistema trazo/mancha, la connotación es muy diferente. Y no es por azar que existe una escuela o una tendencia que se llamará el manchismo. Trazo/mancha tiene una connotación manual.

Intento elaborar aquí mi segundo carácter del diagrama. Tomen un problema que me interesa siempre, un problema muy importante: ¿qué diría si intento describir la pintura como un verdadero agenciamiento? ¿Qué implica este agenciamiento?

Pongamos que el agenciamiento implica o ha implicado o puede implicar una tela, un caballete, colores, pinceles. Ustedes sienten que la tela sobre el caballete es completamente visual. Saben que hay un gran problema del cuadro con sus bordes. Ese problema ha agitado a la pintura en toda su historia. La tela sobre el caballete juega el rol de una auténtica ventana.

El tema de la ventana es algo extraño. Hay un artículo muy bello, muy maravilloso de Virilio sobre lo audiovisual, que acaba de aparecer en los *Cahiers du Cinéma*[3]. Encuentro cinco, seis páginas muy bellas. Es el mejor Virilio. Dice que hay dos momentos, dos invenciones fundamentales ligadas a la casa. Lo primero es la puerta-ventana, todo ha comenzado por la puerta ventana como pieza fundamental de la casa: entro y salgo y la luz entra y sale. Pero él dice admirar la abstracción de la ventana. Pues aún cuando físicamente se pueda –no sin esfuerzo–, no se supone que uno entre o salga por la ventana. La ventana es un orificio para que el aire y la luz entren y salgan. Su abstracción es por tanto una abstracción demente. Tener la idea de hacer ventanas que no sean puertas-ventanas es un grado de abstracción muy grande. Se trata, según dice Virilio en su muy brillante texto, de la primera gran abstracción... como decirlo... antropo-cósmica. A saber: el aislamiento de la luz.

Ahora bien, ustedes sienten que poner el cuadro sobre un caballete es proceder a esta especie de abstracción visual. La ventana es visual. La puerta ventana es, por el contrario, tanto manual como visual. Yo diría que el cuadro sobre el caballete es la determinación visual del cuadro, es óptica. Y el pincel sostenido por la mano es la mano subordinada al ojo. De ahí la

[3] Paul Virilio, *La troisieme fenêtre*, en *Cahiers du cinéma* nro. 322, abril 1981.

 a Mellado

posición grotesca, que nadie ha creído jamás, representando la imaginería clásica del pintor que cierra un ojo y cuya mano sigue los datos visuales, que da un paso atrás y todo eso. Cada uno de nosotros siente que no son tan simples las relaciones del ojo y de la mano en la pintura.

Hay un texto de Henri Focillon, quien a pesar de todo es un gran crítico de arte, que se llama precisamente *Elogio de la mano*[4]. Este texto, que ha tenido mucha repercusión, es extraño. A veces uno se siente en desacuerdo, pero no es por principio, no. Nos gusta tanto encontrar bellos los textos... Este texto no es para nada bueno. Porque el elogio de la mano consiste completamente en mostrar en qué la mano es muy necesaria para la pintura, y no hay mucho problema con que ella ejecute esta especie de idea pictórica venida del ojo. La mano es expuesta allí como una especie de sirviente pictórica. Eso no me parece cierto. Si no hay en el cuadro una especie de rebelión de la mano en relación al ojo, es que el cuadro no es bueno.

Ahora bien, digo que jamás la pintura ha sido, por importante que sea, esa pareja caballete/pincel. Una vez más, a mi modo de ver el caballete expresa el cuadro por venir como realidad visual, como ventana, y el pincel expresa la subordinación de la mano a las exigencias visuales. Pero jamás un pintor se ha contentado con eso. A tal punto que la pregunta ni siquiera sería cuáles son los pintores que prescinden del caballete. Hay muchos que prescinden de él. Hoy en día hay quienes ya no pintan sobre caballete y hay quienes pintan sobre caballete. Siempre se puede conservar el caballete y hacer de él un uso tan secundario que ya no funciona en su sentido pleno. Por tanto, la cuestión no es ya la cuestión de hecho: ¿hay todavía para tal pintor uso del caballete? Es una cuestión de derecho. Tomo un ejemplo conocido. Mondrian, creo, se servía de caballete. Su pintura no es, no puede ser llamada para nada una pintura de caballete. Es decir, la tela ya no es tratada como una ventana. Insisto sobre esto, la realidad visual del caballete consiste en que, cuando uno pinta sobre él, la tela es tratada como a través de una ventana o es ella misma la ventana. Y el tema de la ventana ha sido fundamental en la pintura, en toda la pintura clásica.

Pero piensen ya en esto: cuando en el impresionismo salen del atelier, cuando van al motivo, cuando van a la naturaleza, llevan su caballete. Van Gogh, Cézanne salen a pasear. Y en los textos y en las cartas de Cézanne y

[4] Henri Focillon, *Vie des formes, eloge de la main*, PUF, Paris, 1943, pp. 118-119.

de Van Gogh son muchas las observaciones del tipo: «No hay forma de salir hoy. Porque está el mistral y arrastra el caballete. Habría entonces que flanquearlo con piedras para que se sostenga. No, eso tampoco funcionaría»[5]. Porque precisamente puede ser que el caballete en la naturaleza ya no funcione, ya no funcione como caballete. La prueba son Gauguin, Van Gogh, que pintan de rodillas para tener una línea de horizonte baja. ¿Qué hay que hacer entonces con el caballete? Hay que acortar los pies, todo eso... De acuerdo.

Pero lo que digo es que todos los pintores, aún aquellos que pintaban con la pareja caballete/pincel, saben que la tela no cesa de salir del caballete, del mismo modo que el pincel no cesa de actuar como algo distinto a un pincel. ¿Y cuáles son los instrumentos del pintor aparte del pincel? Los conocemos, son cualquier cosa. Y desde siempre. Quiero decir, no se ha esperado a los pintores modernos para eso. Quizás las prácticas modernas lo han llevado a una especie de expresión bruta, pero esto ocurre desde siempre. Es evidente que Rembrandt no pintaba solamente con pincel. ¿Con qué pintan desde siempre los pintores? Con brochas, con esponjas, con trapos. ¿Con qué más? Con mangas de repostería, el célebre ejemplo de Pollock. También pueden hacerse bastones. Siempre han sido interesantes los bastones, importantes para la pintura. Rembrandt se servía de bastones.

¿Qué quiere decir esto, por qué lo cuento? Es siempre en la perspectiva de mi segundo carácter, que consiste en decir que hay un problema, una especie de tensión pictórica entre el ojo y la mano. No crean que se trata de un problema de armonía. Que la mano siga al ojo y ejecute algo que es visual no es algo que sucede así como así. No se qué va a salir de esto, pero digo que si no pasamos o no vivimos una cierta oposición, una cierta tensión, un cierto antagonismo entre el ojo y la mano al nivel de la pintura, no vemos los problemas que se han creado.

Ahora bien, si la pareja caballete/pincel representa la pintura como arte visual, ¿cuál puede ser la otra pareja, fuera del caballete? Digo «fuera del caballete», lo determino negativamente porque pueden ser tantas cosas... Puede ser la pintura mural, pero puede ser también la pintura sobre el suelo... Pueden ser muchas cosas.

[5] Ver, por ejemplo, las últimas cartas a Theo desde octubre de 1888 a mayo de 1889.

En Mondrian, por ejemplo, es muy claro. Él pasa por el caballete. Pero el caballete no quiere decir nada, puesto que su pintura es fundamentalmente una pintura mural que se opone a una pintura sobre caballete. Y no lo sé, pero pienso que no sería difícil encontrar textos de Mondrian en los que, si hablara del caballete, diría que es porque aún no ha llegado la hora de la verdadera pintura mural tal como la concebía. Y esa pintura mural tal como la concebía implicaba una arquitectura que estaba haciéndose –es verdad– pero que a su vez estaba en sus comienzos. Mondrian estimaba que estaba al comienzo de algo. Era una pintura mural. Es decir –y comprendan en qué se opone a una pintura sobre caballete– la tela ya no es, ya no funciona en absoluto como ventana.

¿Y Pollock? Él no pinta sobre caballete. Necesita una tela no tensa sobre el suelo. Es una solución completamente distinta, muy diferente. Ni siquiera es como Mondrian, que puede aún servirse del caballete. Existen al menos algunas telas de Pollock que excluyen completamente el caballete. Todo esto para decir que es muy variado. Diría que fuera del caballete tenemos por una parte la pintura mural –tendencia Mondrian– y la pintura sobre el suelo -tendencia expresionismo, Pollock-, y por otra parte tenemos escobas, brochas, mangas de repostería, esponjas, trapos, es decir la pintura como realidad manual.

Entonces, no digo que estas dos realidades se opongan, digo que son dos cosas diferentes. Si ustedes definen la pintura como el sistema de las líneas y de los colores, dan de ella una definición legítima. No digo en absoluto que sea ilegítima. Es una definición perfectamente legítima, pero es una definición visual. Si definen la pintura por trazos y manchas, es una definición manual. ¿Por qué? Hay que sentirlo. Si ustedes definen la pintura por caballete/pincel, es una definición material posible. Por supuesto, ustedes saben de antemano que esto no responde a todos los cuadros. Pero da una idea. Es una definición nominal, material. Pero existe también otra definición manual, es decir, más allá del caballete: bastones, brochas, mangas de repostería. Tienen también aquí una definición de los elementos materiales que intervienen en la pintura. Sólo que esta vez se trata de los elementos manuales.

¿Saben cómo el alemán dice «pintura»? Dice *malerei*. El pintor es el *maler*. ¡El genio de las lenguas! Esto es muy importante porque la palabra alemana nos servirá más tarde, no responde en absoluto a la palabra francesa, no hay correspondencia. ¿Qué es *male*? Es una palabra que posee una

etimología latina, que viene de *macula*. ¿Qué es *macula*? Es la mancha. Así pues, el pintor para los alemanes es –como naturalmente lo vemos a través de la lengua– el manchista. ¿Por qué me parece importante? Porque es completamente distinta que la palabra francesa *peinture*. La palabra alemana corre la pintura hacia la pareja trazos/manchas, es decir hacia la realidad manual de la pintura, mientras que la palabra francesa, que viene de *pingere*, corre la pintura hacia su realidad visual.

Los dos aspectos pueden conciliarse, ponerse de acuerdo. Pero añado entonces que cualquiera sean los acuerdos posibles entre el ojo y la mano en la pintura, no podemos presuponer que no haya un problema fundamental de su tensión y de su oposición virtual. Aunque sea virtual –retomo esa vaga palabra–. Es por eso que el texto de Focillon sobre la mano me parece tan interesante, pero tan insuficiente. Lo que me parece interesante es precisamente la historia y las variaciones posibles de la lucha, del antagonismo. No digo que la pintura no resuelva la tensión ojo-mano, digo que hay siempre un momento en la pintura o en un aspecto de un cuadro en que la mano y el ojo se enfrentan como enemigos. Y es quizás uno de los momentos más interesantes de la pintura.

En este sentido, yo diría que en virtud del segundo carácter, el diagrama es un conjunto trazos/manchas y ya no línea/color. Es un conjunto trazos/manchas, y ese conjunto es un conjunto manual. El primer carácter del diagrama era simplemente el caos-germen.

Ven en qué este segundo carácter es la prolongación del primero: puedo precisar en qué hay caos. Si el diagrama es fundamentalmente manual y expresa una mano que se ha liberado de su subordinación al ojo –una vez más, no lo estaría más que provisoriamente, y esta fórmula no vale para lo que va a salir del diagrama, del caos–, vemos bien en qué el diagrama es un caos, puesto que implica el derrumbamiento de las coordenadas visuales en este acto por el cual la mano se libera. En otros términos, se trata de un conjunto de trazos, pero de trazos que no constituyen una forma visual. Por tanto, son trazos que será preciso llamar literalmente «no-significantes». ¿Qué es la mancha? Es quizás un color, pero es como un color no-diferenciado. Un conjunto de trazos no-significantes y un color no-diferenciado. Eso es el caos, el derrumbamiento.

De allí el tercer carácter. Lo hemos visto, entonces podemos ir más rápido. Es que si el diagrama es el conjunto trazos/manchas que surge sobre la tela y que recusa las coordenadas visuales, que las arrastra hacia una especie

de derrumbamiento, ¿cómo definir ese conjunto trazos/manchas? Esta vez podemos inclinarnos hacia el otro lado, intentar definirlo en relación a lo que está llamado a salir, a ese algo que sale del diagrama.

Lo que saldrá del diagrama son los colores pictóricos y las líneas pictóricas. No sabemos aún lo que es el estado pictórico de los colores, el estado pictórico de la línea, pero el diagrama no es todavía líneas ni colores. ¿Entonces qué es?

Lo hemos visto, les he dado la respuesta: el gris. El diagrama es el gris, los dos grises, porque el gris es doble. El gris es el gris del negro/blanco en el que se derrumban todas las coordenadas visuales o –diría también– del cual va a salir la gama de la luz. Y es a la vez el gris del verde/rojo del cual va a salir la gama de los colores. Lo que va a salir del diagrama es la doble gama pictórica luz/color.

Es precisamente lo que decía Klee en sus textos muy bellos sobre el gris: *El punto gris salta por encima de sí mismo.* Es el doble gris, los dos aspectos del gris: el gris del negro/blanco y el gris matriz del color. Pero no se trata aún de un color. Por tanto, hace falta que algo salga de allí.

La mancha es pues el gris en esta especie de tensión. Ustedes ven que esta vez la tensión no es más entre el ojo y la mano, que la tensión está en la mancha misma. En el gris de la mancha hay dos aspectos, según que ese gris sea el gris del negro/blanco o la matriz de los colores, el gris del verde/rojo.

Y diría lo mismo para el otro aspecto del diagrama: el trazo. El trazo no es la línea pictórica, sino que la línea pictórica saldrá de allí. ¿Qué es? Diría que el trazo no es todavía una línea, sino que es la línea la que estará compuesta de trazos. O diría también que el trazo es el elemento de composición manual de la línea visual. La línea visual no está compuesta de puntos, ni aún de segmentos, está compuesta de trazos manuales. Existe heterogeneidad entre lo componente y lo compuesto porque el trazo es exclusivamente manual, mientras que la línea producida por el trazo es visual. De modo que, para que sintamos su propia originalidad, en última instancia sería preciso definir el trazo como una línea que no tiene ningún momento de dirección constante. Desde entonces, no hay realidad visual de esta línea. Una línea que cambia de dirección casi en cada punto. Eso sería el trazo.

Ven que desde entonces distingo el diagrama de dos cosas con las cuales está no obstante indisolublemente ligado: su antes, su después. Está en relación con un antes, puesto que arrastra ese antes hacia la catástrofe; es el

mundo visual. Está en relación con un después puesto que algo va a salir del diagrama; la pintura misma.

El trazo/mancha como unidad pictórica manual va a implicar la catástrofe visual de tál manera que salga ¿qué? ¿Algo nuevo? ¿Que llamaremos cómo? Supongamos –es cómodo– que se llama «el tercer ojo». Hará falta que los ojos se destruyan para que surja el tercer ojo. ¿Pero de qué sale el tercer ojo? Sale de la mano, sale del diagrama, del diagrama manual.

Cuarto carácter. Un poco más concreto. No hay más que recapitular las cosas que hemos visto. ¿Cuál es la función del diagrama? En relación a su antes, a lo que había antes de él, es justamente deshacer las semejanzas. Es evidente, todo el mundo lo sabe, no tengo necesidad de decirlo: jamás ha habido pintura figurativa. Si definimos la figuración por la acción de hacer semejante, jamás ha habido pintura figurativa. Deshacer la semejanza siempre fue algo que no solamente se hacía en la cabeza del pintor, sino que pertenecía al cuadro como tal. Incluso si la semejanza es conservada, está tan subordinada que, aún los pintores que estiman necesitarla, la necesitan como una regulación y no como algo constitutivo del cuadro. En este sentido, jamás ha habido pintura figurativa.

X Así pues, deshacer la semejanza siempre ha pertenecido al acto de pintar. Ahora bien, es el diagrama lo que deshace la semejanza. ¿Por qué? Lo hemos visto. Como dicen algunos pintores, como dice a menudo Cézanne: en provecho de una semejanza más profunda. O bien, para hacer surgir la imagen. ¿Qué quiere decir eso? Tomemos esto al pie de la letra y sirvámonos de todas las expresiones. En la búsqueda, habremos variado el vocabulario únicamente con la idea de que eso puede hacernos avanzar. Diría también entonces: deshacer la representación para hacer surgir la presencia. La representación es el *antes*, el *antes* de pintar; la presencia es lo que sale del diagrama. O diría también: deshacer la semejanza para hacer surgir la imagen, pero lo que surge, lo que sale aquí del diagrama es la imagen sin semejanza.

La teología cristiana ha elaborado muy temprano, muy rápidamente, un muy bello concepto que por otra parte prefigura las difíciles relaciones arte/religión. Es la idea de la imagen sin semejanza. Si han hecho catecismo de niños, recuerdan que aprendemos eso. Y viene en línea recta desde los padres de la Iglesia. Es decir, los catecismos han conservado estas fórmulas espléndidas: «Dios ha creado al hombre a su imagen y semejanza, y a través

del pecado ha conservado la imagen pero ha perdido la semejanza». El pecado es el acto por el cual el hombre se constituye como imagen sin semejanza. ¿Qué es eso? ¿Cómo es posible que una imagen sea imagen y, sin embargo, no sea semejante?

Es eso lo que la pintura nos da: la imagen sin semejanza. Si buscáramos una palabra para designar «imagen sin semejanza», siempre en una búsqueda de pura terminología para intentar ver adónde nos lleva, preguntaría: ¿no se trata de aquello que llamamos «ícono»? En efecto, el ícono no es la representación, es la presencia. Y sin embargo es imagen. Es la imagen en tanto que presencia, la presencia de la imagen. El ícono, lo icónico, es el peso de la presencia de la imagen.

Diría entonces que el diagrama es la instancia a través de la cual deshago la semejanza para producir la imagen presencia. Para eso paso por el diagrama. Derrumbe de la semejanza y producción de la imagen son el aspecto *antes* y el aspecto *después*. Entre los dos está el diagrama. Y es por eso que en mi búsqueda terminológica proponía, siempre por comodidad, distinguir tres cosas: los datos, la posibilidad de hecho y el hecho. Los datos visuales son los que se derrumban en el diagrama. ¿Por qué? Para que surja el hecho pictórico. Hemos visto particularmente qué es el hecho pictórico. ¿Y qué es el diagrama? Según la fórmula de Bacon, la posibilidad del hecho, la posibilidad de hecho.

Siempre en mi búsqueda de situar un ejemplo por aquí y por allá: ¿cuál es el pintor que verdaderamente ha promovido, que ha impuesto como una especie de presencia bruta del hecho pictórico? Miguel Ángel. Es uno de los primeros. No digo el primero pues, después de todo, se trata de una verdad de todo tiempo. Pero es uno de los pintores que nuestra conciencia moderna, pseudo-moderna, liga enormemente a la afirmación, a la imposición del hecho pictórico. Y no es por azar que sea un escultor, un escultor pintor. Un cuadro de Miguel Ángel los lanza de cara a un hecho pictórico en el que ya no hay nada que justificar, es decir, en el que la pintura ha conquistado su propia justificación. Ahora bien, ¿bajo qué forma se hace eso?

Y aquí, una vez más, creo que las grandes categorías estéticas están muy bien fundadas. Ustedes saben, hay muchas personas que dicen: «¡Bah! Romanticismo, clasicismo, barroco, lo abstracto, el expresionismo, no son más que palabras». En absoluto pienso que sean palabras. Sí es preciso buscar definiciones mejores que «lo abstracto es lo opuesto a lo figurativo» –porque no es así–. Pero creo que son muy buenas catego-

rías. Y puesto que en todo caso la filosofía funciona a través de categorías, para ella está muy bien.

Ahora bien, digo que la coexistencia, la contemporaneidad de Miguel Ángel y del manierismo es fundamental. Me parece que la categoría de manierismo nos pone muy bien en el camino de lo que es el hecho pictórico. En el sentido ordinario de la palabra, se trata de algo amanerado en la figura del cuadro, tal como ella sale. ¿De qué? Del cuadro, del diagrama, diría yo. Sale del diagrama con una suerte de manierismo que siempre podemos interpretar de manera anecdótica.

Tomen las figuras de Miguel Ángel, las figuras del Tintoretto, las figuras de Velásquez. Si hablamos de modo muy anecdótico, la primera impresión que tenemos es una mezcla de extraordinario afeminamiento, de amaneramiento en la actitud, en la pose, y algo de exhuberancia muscular. Como si se tratara a la vez de un cuerpo muy fuerte y un cuerpo singularmente afeminado. Los personajes de Miguel Ángel no son creíbles. En la escuela que se llama precisamente *manierista*, hay obras maestras intensas, pero la manera en que ellos hacen de Cristo una figura no es creíble.

Ahora bien, es nuestro ojo el que ve así, como a primera vista, el que ve lo que podríamos llamar el carácter artificial de las actitudes y de las posturas. Y de una cierta manera, es evidente que se trata de lo más bello de la pintura, de la afirmación del hecho pictórico. Es inevitable que, en relación al dato visual, el hecho pictórico presente la figura bajo formas que parecen al ojo extraordinariamente amaneradas, extraordinariamente artificiales. No es lo más profundo de la pintura, sino pequeñas provocaciones del pintor, precisamente su manera de decir: «No es lo que ustedes creen». De modo que cuando uno se precipita al nivel de la anécdota sobre consideraciones en torno a la homosexualidad de los pintores... no se trata de eso, todo eso es muy insignificante. Es en tanto pintores que hacen manierismo.

Ustedes ven, se trata de deshacer los datos visuales a través del diagrama que instaura una posibilidad de hecho. No es un dato, el hecho es algo a producir. Y lo que es producido es el hecho pictórico, es decir finalmente, el conjunto de las líneas y los colores, el nuevo ojo. Ha sido preciso pasar por la catástrofe manual del diagrama para producir el hecho pictórico, es decir, para producir el tercer ojo.

Quinto y último carácter del diagrama. Diría, si me siguen, que desde entonces vemos bien que el diagrama debe estar. Por más que pueda ser

solamente virtual o estar recubierto, está ahí. Es preciso que esté en el cuadro, no puede estar solamente en la cabeza del pintor antes de que comience a pintar. Hace falta que el cuadro dé testimonio de este atravesamiento: un abismo ordenado. Un abismo es nada. Un cuadro que sea orden es nada. Pero el orden propio al caos, la instauración de un orden propio al abismo, ese es el asunto del pintor.

Pero en este momento ustedes ven que, incluso técnicamente, los peligros son muy grandes. Y recomienzo, pues así habré terminado de reagrupar, reclasificar lo que hemos hecho antes. Quisiera que tomen lo que intento decir lo más concretamente posible. Una vez más, lo que intento hacer es la aventura temporal del cuadro. No vivo el cuadro como una realidad espacial, lo vivo temporalmente. Es esta especie de síntesis de tiempo propia de la pintura: el antes, el diagrama y el después. Y bien, ¿cuáles son los peligros? Los hemos visto. Recapitulo.

Un primer peligro es que el diagrama tome todo, que mezcle todo. Quizás lo comprendan mejor ahora. Puede ser que haya cuadros así o cuadros que rocen eso –porque en el punto en el que estamos los caminos van a devenir muy estrechos–. Puede ser que tengamos la ocasión de renovar las grandes categorías: qué quiere decir ser abstracto, qué quiere decir ser expresionista, etc.

¿A partir de qué momento puedo decir que pasa tal cosa con un cuadro? Sentimos bien que es una cuestión de gusto, que en un momento no hay más nada que decir, que no hay más que esperar las reacciones, que cada uno llegue a captar sus propias reacciones. Lo cual no es fácil. Llegar a captar lo que siento frente a un cuadro es ya muy difícil, cuando tantas cosas me hacen sentir cosas completamente hechas. ¿Pero a partir de qué momento puedo decir: «Ah, está estropeado»? Hay cuadros que me dan la impresión de estar estropeados. Faltaba poco, hubiera podido ser formidable, pero todo recae en una especie de grisalla, en una especie de trazo caprichoso; caprichoso y finalmente arbitrario. Y entonces me digo: «¿Por qué no? Está bien, puede hacerse eso». Sí, pero también hubiera podido hacerse otra cosa, allí no hay necesidad. Ustedes saben, el enemigo de todas las formas de expresión es la gratuidad. Nunca es lo falso. Nunca nos equivocamos cuando decimos algo. Pero, ¿por qué decirlo? ¿Vale la pena decirlo? Del mismo modo, ¿valía la pena hacer ese cuadro? Quizás no. Incluso para aquel que lo ha hecho. Muchos pintores hacen cuadros que no valía la pena hacer,

incluso para ellos. ¿Pero quién decide? Yo no sé. Es demasiado complicado. En todo caso, tenemos la impresión de que algo podía salir, y que en el momento en que el diagrama ha tomado todo, ya nada sale de él. Entonces, cuando el diagrama ha tomado todo, puedo decir también que es puro caos, que el germen está muerto. Es lo que nos decía Klee: si el punto gris ocupa todo, el huevo está muerto. Si el punto gris ocupa todo, si invade todo lo visible, el huevo está muerto. Entonces, queda a vuestra elección.

¿Qué quiere decir un pintor que juzga a otros pintores? De hecho, no juzga. Insisto una vez más en que, de entre todos los artistas, creo que los pintores son realmente los más orgullosos, pero también los más modestos. No juzgan, sino que expresan conveniencias. Es siempre interesante que un pintor diga por qué no está atraído por tal forma de pintura.

Cuando Bacon se encuentra frente a Pollock, dice: «¡Ah! ¡Es desorden, es desorden!». Eso no ofende a Pollock, no le quita nada. ¿A qué nivel es interesante? No porque eso nos enseñe algo sobre Pollock. Bacon nos enseña algo cuando habla de un pintor que ama y que admira. Del expresionismo llega hasta a decir –es una fórmula casi racista–: «No me gusta ese desorden de Europa Central»[6]. Vemos bien lo que quiere decir. Él es irlandés, angloirlandés. ¿Qué nos interesa de esto? Nos interesa porque cuando Bacon ve un Pollock, debe anonadarlo, debe decirse: «¡Es un caos!». Y en efecto, cuando vemos un cuadro de Pollock legítimamente podemos tener la impresión de una pintura caos.

Bien, olvidemos a Pollock. Hay telas que producen ese efecto en nosotros. He aquí que el diagrama está tan identificado con su primer aspecto, el caos, que él mismo ha caído en el caos. De modo que nada saldrá del diagrama. Todo está mezclado, es la grisalla. O bien, hay un exceso de colores que hacen que todo sea gris. Bueno, eso sucede, es una tela estropeada. He aquí el primer peligro.

Este peligro tiene que ver con que el diagrama implica, lo hemos visto, el derrumbe de las coordenadas visuales. Ha sido muy bien formulado por Cézanne, independientemente de la palabra «diagrama». Hay cartas de Cézanne en las que, con una especie de angustia, dice que en lugar de

[6] *Odio ese tipo de pintura centroeuropea de aspecto sucio y dejado. Es una de las razones de que no me guste realmente el expresionismo abstracto.* Cf. David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, op. cit., p. 87.

asegurar su unión, *los planos caen unos sobre otros*[7]. Comprenden aquí que no es un problema de perspectiva. Porque la perspectiva no es nada en la pintura, es una noción nula. La perspectiva no es más que una respuesta, una respuesta posible al único problema pictórico, que se puede plantear pictóricamente bajo esta forma: en los cuadros en que hay razón para distinguir los planos –porque hay cuadros en los no hay ningúna razón para hacerlo– ¿cómo se hará, cómo efectuará el pintor la unión de los planos? La perspectiva es un caso de unión de los planos. Hay otros. El verdadero problema pictórico será: cuando existen varios planos, ¿cuál será su modo de unión? Y bien, desde el punto de vista del abismo, en el caos, Cézanne dice que los planos en lugar de entrar en conjunción, caen unos sobre los otros. Los colores, en lugar de entrar en una gama, se mezclan, y esa mezcla no es más que una grisalla. El objeto pintado, que ha perdido su semejanza en el caos, está fundamentalmente en desequilibrio.

La caída de los planos unos sobre otros, la mezcla de los colores en una grisalla y el objeto totalmente atravesado y en desequilibrio son el polo de la tela que se ha identificado tanto con el diagrama, que ya no hay más que un caos. Las telas estropeadas no son interesantes.

Diría que lo interesante es, en cambio, lo que roza este peligro. ¿Qué es lo que roza este peligro y que llega de hecho a evitarlo, a evitarlo tan magistralmente? Esto es lo interesante. ¿Quiénes son los que rozan este primer peligro del diagrama, pero precisamente debido a que son grandes pintores, lo evitan?

Esto quizás nos permitiría fundar una primera categoría estética. Creo que son los que se han llamado precisamente «expresionistas abstractos». Es decir, toda la escuela, toda la generación que ha dominado la pintura americana en los '60. Creo que ellos rozan de cierta manera el caos. Es decir, el diagrama toma todo, roza verdaderamente el caos, y sin embargo permanece productor de algo fantástico. Diría que es Pollock, es Morris Louis, es Nolland, en fin… todos aquellos que muchos de ustedes conocen. Sobre todo retendría a Pollock al nivel de la línea y a Morris Louis al nivel de la mancha/color. Lo veremos dentro de un momento. Esta sería, si ustedes quieren, la tendencia del expresionismo abstracto: aproximar al máximo el diagrama al caos. Pero, contrariamente a lo que dice Bacon, me parece

[7] Carta de Cézanne a Emile Bernard, 24 de octubre de 1905.

evidente que no caen en el caos, que sus cuadros no son ni una grisalla ni un desorden. Así pues, la primera tensión del diagrama es que el diagrama tome todo. En ese momento no hay más que una apariencia de caos. Sería entonces, si ustedes quieren, el expresionismo abstracto.

Busquemos la otra tendencia. Ven ustedes que ahora defino estas categorías y tipos en función de posiciones privilegiadas en relación con el diagrama, para nada en función de posiciones en relación a la figuración, problema que no se plantea. Vayamos al otro polo. ¿Cuál sería la segunda tensión del diagrama? Reducirse al mínimo. Hacer de él un arroyo poco profundo, no conservar de él más que el mínimo. Tanto como hace un momento decía que cuando elevan el diagrama a su potencia máxima, tiende a identificarse con su primer aspecto, el caos; cuando lo reducen al mínimo, tiende a identificarse al máximo a un orden pictórico. Es decir, tienden a reducir el diagrama e incluso a reemplazarlo, a sustituirlo por algo muy sorprendente –y es la primera vez que encontramos esta idea, esta palabra que quizás va a servirnos mucho–: por una especie de código.

Y *si* esta palabra me abre aquí algo, es en la medida en que me pregunto si esta nueva tensión diagrama/código, si la diferencia entre el diagrama y el código, no nos permitirá quizás avanzar mucho desde el punto de vista del concepto filosófico a buscar, sobre la cuestión de qué es un diagrama. ¿Qué es lo que me da esta impresión? ¿Qué quiere decir esto?

Evidentemente, un código puede querer decir algo grotesco si busco los cuadros fracasados. ¿Pero qué es la tentativa de reducir el diagrama a su mínimo y reemplazarlo por un código? Es evidentemente una manera posible de definir la pintura llamada abstracta. Los grandes abstractos. Veremos si es cierto. Pero cuando fracasa, y Dios sabe que la pintura abstracta tiene sus malos pintores –como todas las otras pinturas–, pero acá cuando fracasa es un desastre... esos tipos que hacen cuadrados... todo eso es abominable. Quiero decir que es verdaderamente pretencioso, un cuadrado puede ser realmente pretencioso. Puede ser un asco, un cuadrado puede ser asqueroso. En los malos abstractos hay cuadrados asquerosos.

¿Qué son todos esos géneros de pintura abstracta que, al nivel más elemental, tienden hacia una especie de geometrismo? Tenemos la impresión de que lo que tienden a hacer es reemplazar el diagrama por un código. ¿En qué momento es que eso fracasa? Cuando la tela no hace más que aplicar un código exterior. Me sirvo de la pintura para aplicar un código exterior.

IV. Tres posiciones del diagrama. Expresionismo, pintura abstracta y posición propiamente diagramática.

5 de Mayo de 1981

Primera parte

Habíamos intentado definir el cuadro por la posición de lo que llamábamos un diagrama. Y luego habíamos dicho que se trataba de dar una consistencia a esta noción de diagrama. Habíamos dicho que el diagrama era susceptible de un cierto número de posiciones. Y que, después de todo, ciertas categorías pictóricas podían quizás ser definidas como otras tantas posiciones del diagrama o, para hablar complicado, como posiciones diagramáticas. Y que en absoluto era a partir de problemas ligados a la figuración que había que lanzar esas categorías pictóricas, sino que podíamos hacerlo más bien en función de las posiciones del diagrama. Podemos asignar así tres posiciones diagramáticas. Son tendencias de estas posiciones, son posiciones-tendencias.

Primera posición diagramática: el diagrama tiende a tomar y a extenderse sobre todo el cuadro. Nos parecía que esta era, en líneas generales, la tendencia llamada expresionista.

Segunda posición diagramática: el diagrama está, pero reducido al mínimo, y tiende a ser reemplazado o soldado, tiende a pasar bajo la dominación de un verdadero código. Observen que esto se complica para nosotros. Pero

nos dejamos llevar por las palabras porque aún no hemos dicho nada sobre qué es un diagrama y qué es un código. Intentamos ubicar palabras, categorías. Esta segunda tendencia –reducción del diagrama al mínimo, aunque este sigue siendo el verdadero germen del cuadro, y sustitución o posición de un código– era quizás la tendencia de lo que se llama «la abstracción» en pintura.

Tercera posición diagramática: el diagrama ni ocupa todo el cuadro, ni está reducido al mínimo. Es como una voz que podríamos llamar «una voz atemperada». Está ahí, actúa como diagrama, pero no ocupa todo el cuadro por la simple razón de que el diagrama efectúa entonces plenamente su efecto, a saber: hacer surgir algo que sale del diagrama. Y ese algo que sale del diagrama –no más que en los otros casos precedentes– no es una semejanza o una figuración. No es algo figurativo, sino lo que puede llamarse una Figura. Una Figura no figurativa, es decir, que no se asemeja a algo. Una Figura sale del diagrama.

Ahora bien, lo que había analizado la vez pasada –habíamos casi terminado– era la primera tendencia o la primera posición, la posición expresionista. E introducíamos enseguida una noción que habrá que desarrollar. En el extremo, es como si el diagrama se desarrollara hacia una especie de inmenso embrollo.

Nuestras tres posiciones diagramáticas serían entonces: primera, el diagrama que se extiende hasta un auténtico embrollo; segunda, el diagrama que se deja dominar o determinar por un código; tercera, el diagrama que obra en tanto que diagrama. Pero para llegar a una lógica del diagrama nos queda todavía mucho por hacer.

Para terminar con la primera posición, ¿recuerdan en qué consistía, qué era ese diagrama que se come todo el cuadro? Teniendo en cuenta los dos grandes elementos pictóricos, decía que es, a vuestra elección, o bien el trazo línea, o bien la mancha color, en tanto que no hacen contorno. Es la línea sin contorno o la mancha sin contorno.

Y decía que es inevitable que el expresionismo en pintura alcance un nivel de abstracción del cual la pintura llamada abstracta no tiene ninguna idea. Porque, de hecho, es evidente que toda pintura es abstracta. Pero ahí donde esto se vuelve interesante es cuando buscamos las definiciones de la abstracción correspondientes a tal o cual tendencia. Una vez más, no busco en absoluto decir que esto es mejor que aquello, intento determinar categorías.

Es evidente que para un expresionista la pintura llamada abstracta no peca en absoluto de ser demasiado abstracta, peca de no serlo lo suficiente. ¿En qué sentido? Es que, por lejos que los abstractos vayan en la abstracción, sus líneas todavía trazan un contorno. Y reconocemos fácilmente en la pintura abstracta círculos, semi-círculos, triángulos, etc. En el Kandinsky más abstracto reconocemos todavía el triángulo, es decir un contorno particular. Quizás no ocurre esto siempre en Kandinsky. Pero puede ser que no sea solamente un pintor abstracto. Y en un Mondrian reconocemos también el famoso cuadrado, etc.

Todas esas son líneas que hacen contorno. Por tanto, los expresionistas podrían decir, de cierta manera: «La verdadera abstracción somos nosotros». ¿Por qué? Porque son los primeros en plantear el problema de manera conciente y deliberada. Con esto me protejo contra una objeción evidente: que eso existía desde antes en la pintura. En efecto, la pintura siempre ha manejado y trazado líneas sin contorno.

Ahora bien, les decía que es preciso comprender la importancia de una línea de Pollock. ¿Qué es? No se la puede definir más que como esto: es una línea que cambia de dirección en cada uno de sus momentos y que no traza ningún contorno. O la mancha color de Morris Louis. Se trata precisamente de todos esos pintores que han sido llamados «expresionistas abstractos». La mancha color y la línea están sin contorno, es decir, no delimitan ni interior ni exterior, ni cóncavo ni convexo. No van de un punto a otro, aún virtual, sino que pasan entre los puntos. Los puntos colores lanzados por Pollock, y esta línea que serpentea, que se desgarra, que se convulsiona, que no cesa de cambiar de dirección en cada instante asignable.

Les decía que reflexionen desde el punto de vista del trazado de esta línea. Es una línea muy curiosa pues, en última instancia, es una línea de dimensión superior a 1. En otros términos, es una línea que tiende a devenir adecuada al plano. De golpe, el plano mismo es arrastrado a tender y a adecuarse al volumen. En otros términos, es una línea cuya dimensión no podría expresarse matemáticamente más que bajo forma de un número fraccionario, intermedio entre 1 y 2, mientras que la línea ordinaria, la que traza contorno, posee una dimensión 1, la figura plana posee una dimensión 2 y el volumen posee una dimensión 3.

Es evidente que con eso el expresionismo abstracto resuelve el problema de la profundidad a su manera, de una manera completamente nueva.

Ustedes arriban a determinaciones en número fraccionario, arriban a determinaciones que son típicamente intermedias entre 1 y 2, es decir entre la línea y la superficie, y de pronto entre la superficie y el volumen. Entonces se trata de una línea que, en última instancia, llena el cuadro. De allí la famosa definición de este expresionismo abstracto como pintura *all over*, es decir de un extremo al otro, de un borde al otro del cuadro. En este aspecto existe una negación, hay una especie de concepción probabilística de la pintura que niega todas las posiciones privilegiadas. Todo lugar del cuadro tiene una igual probabilidad, mientras que en todas las pinturas clásicas estaban, por el contrario, el centro, los bordes, etc.

Ahora bien, hay todo tipo de cosas que se agitan alrededor de esta noción de diagrama, de este problema que nos atormenta y del cual no hemos terminado de hablar. Intenten fijar también las relaciones del ojo y de la mano en la pintura. Decía que es preciso evaluar esas relaciones en función de nuestras posiciones diagramáticas. Por lo menos que eso nos sirva para algo, una vez dicho que me parece que lo que los críticos han escrito, que los textos sobre el ojo y la mano, no dan cuenta del problema, de la tensión que existe entre el ojo y la mano en la pintura, del hecho de que la pintura pase por esa tensión y sea una cierta resolución de ella.

Ahora bien, ustedes se acuerdan que había insistido mucho sobre esto: el diagrama en la pintura es fundamentalmente manual. Es un conjunto de trazos y de manchas manuales. Evidentemente sale de allí algo visual, pero esa no es la cuestión. Diría que cuando el diagrama tiende a tomar todo, cuando se apodera e inviste la totalidad del cuadro, es evidente que lo que triunfa es un orden manual. Y eso me parece evidente para el expresionismo abstracto. Esta línea de dimensión superior a 1, esta línea que no traza ningún contorno, que no tiene ni interior ni exterior, ni cóncavo ni convexo, es la línea manual. Es una línea que al ojo literalmente le cuesta seguir. Y es una línea tal que la mano la traza en la medida en que ha sacudido toda su subordinación en relación al ojo. Es una línea que expresa la rebelión de la mano en relación al ojo.

¿Y qué es lo que en el expresionismo abstracto traduce esta especie de conversión del ojo a la mano, el triunfo de la línea manual y de la mancha manual? Lo que la traduce –no porque siempre sea así– es la manera en que los expresionistas abstractos abandonan el caballete. Hay muchas maneras de abandonar el caballete. Y, después de todo, la tela nunca se ha reducido

a su posición sobre el caballete. Por eso insisto sobre el tema de las posiciones, aún cuando un pintor pinta exclusivamente sobre caballete. Pero concretamente, ¿qué es lo esencial técnicamente para el expresionismo llamado abstracto, para Pollock, para Morris Louis, para Nolland, para todos esos pintores? Es la necesidad que tienen, especialmente Pollock, de abandonar el caballete para pintar sobre suelo, para pintar sobre suelo una tela no tensa. Esto me parece muy importante. De allí, precisamente, que el crítico americano bautice como *action painting* a toda esta corriente pictórica[1]. ¿Qué quiere decir con esto? Da cuenta de lo que él mismo llama una especie de acción frenética en la que el pintor realiza sus lanzamientos de pintura, maneja el bastón, la manga de repostería, etc., girando en torno a la tela que está a sus pies.

¿Qué significa «la tela no tensa sobre el suelo» en lugar de «la tela sobre caballete»? Significa una conversión fundamental. Quiere decir convertir el horizonte en suelo, pasar del horizonte óptico a un suelo, a un suelo del pie. Bueno, pero en este aspecto la mano y el pie son parecidos. La línea manual está bien expresada por esta especie de conversión del horizonte en suelo. El horizonte es fundamentalmente óptico, el suelo es fundamentalmente táctil.

Decía entonces que hay algo que cuanto menos fastidia. Los críticos americanos son excelentes críticos. Yo citaba particularmente a dos, Greenberg y Fried[2]. Ellos han escrito cosas muy, muy bellas sobre esta corriente llamada expresionismo abstracto, sobre todo en torno a Pollock y los que lo siguieron. Ahora bien, ¿qué dicen cuando definen el expresionismo abstracto? Dicen que es formidable y es moderno. ¿Y por qué es moderno? Porque es la formación de un espacio óptico puro. Quiero decir que esto es fastidioso para mí porque –si me lo permiten– yo tengo exactamente la impresión contraria. Yo diría que Pollock es formidable, que es algo espléndido porque es la primera vez que una línea puramente manual se libera de toda subordinación visual. Es la primera vez que la mano se libera completamente de toda directiva visual. Y he aquí que los otros dicen justamente lo contrario. No es posible. Por tanto, constituye para nosotros un último problema.

[1] Se trata de Harold Rosemberg, quien en 1952 acuñó tal expresión en su texto «The American Action Painters» (Art News).

[2] Cf. Clement Greenberg, *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961; Michaël Fried, *Trois peintres américains*, en Peindre, Revue d'Estétique, 1976.

Comtesse: Puede ser que los críticos americanos también hablen de un espacio óptico puro a propósito de Pollock. Puede ser que al nivel de tu concepto de diagrama pictórico tú no entiendas que no hay ninguna contradicción entre la línea manual y el espacio puro. Porque tú defines el diagrama pictórico como mano desprendida del ojo y que el ojo no podría seguir. Una mano rebelde. Está bien, sólo que en la pintura, en el proceso de experimentación de la pintura, en ese desprendimiento diagramático de la mano en relación al ojo, hay quizás otra cosa que no dices, algo más libre que la mano del pintor: una máquina óptica de desprendimiento que no es para nada relativa al ojo, que es la máquina óptica de la mirada. La mirada del pintor, que no es justamente el ojo de percepción o el ojo sensible, ni cualquier otro ojo posible. Hay una máquina-mirada en la cual la mano del pintor permanece encuadrada en el desprendimiento. Ciertamente esta máquina, que no se reduce en absoluto al ojo, desplazaría tu concepto de diagrama pictórico hacia otra forma. A su vez, esto no quiere decir que el pintor deviene esta máquina de la mirada cuando pinta. Pero existe como una suerte de desplazamiento incesante en relación a esta máquina de la mirada que, por otra parte, está vuelta primordialmente hacia la mancha.

Deleuze: ¡De acuerdo! Es una primera respuesta posible.

Anne Querrien: Hablas del acto de pintar. Del acto de observar la pintura no hablas absolutamente. Ahora bien, durante todo el período kantiano y, diría, en base a todo lo que hemos aprendido en la escuela, se nos hacía observar la pintura poniéndonos en la piel del pintor. Por tanto, hacía falta tener una relación táctil en la observación de la pintura, ir a ver cómo las capas estaban puestas, etc. Por otra parte, en la escuela se nos enseñaba a pintar para que supiéramos apreciar estéticamente la pintura de los otros, según la buena fórmula de Kant del hombre universal. Pero aquí tenemos una disociación de las posiciones, exactamente como en los espacios matemáticos, en la cual el pintor y el observador ya no están en la misma posición en relación a la tela. Por otra parte, la tela que se pinta sobre el suelo no va a ser expuesta sobre el suelo, va a ser expuesta en un espacio óptico. Vamos a ir a observarla en vertical.

Deleuze: Muy bien, es perfecto, he aquí una segunda respuesta. Está bien, pues yo tengo una tercera, pero no se destruyen en absoluto, al contrario. Me pregunto por qué Greenberg y Fried llaman al espacio de Pollock, Morris Louis, etc., «un espacio puramente óptico». Hay que seguirlos literalmente. Es por una razón muy precisa, es por la siguiente razón: ese espacio se opone a un espacio pictórico llamado «clásico». Este espacio pictórico llamado clásico es clásicamente definido como un espacio táctil-óptico. Es decir, el espacio del cuadro llamado clásico sería –volveremos sobre esto más tarde– un espacio táctil-óptico. ¿Qué significa eso? Que es un espacio óptico con referentes táctiles sobre la tela. ¿Qué son los referentes táctiles? Un ejemplo es el contorno. ¿Por qué? Las cosas tienen un contorno, ¿pero tienen un contorno visual no menos que un contorno táctil? Sí y no. Hay referente táctil cuando el contorno permanece idéntico a sí mismo cualquiera sean los grados de luminosidad. Tienen muchos cuadros admirables que desarrollan un espacio táctil. Reconocerán la presencia de un referente táctil cuando vean, por ejemplo, un contorno que permanece intacto a través de una viva luz o en la sombra. Me parece evidente, por ejemplo, que la perspectiva implica también, en efecto, referentes táctiles. Vemos bien entonces lo que se puede llamar un espacio visual con referentes táctiles. Y un tal espacio será llamado «táctil-óptico».

En este sentido, es cierto que la línea sin contorno aplasta todo referente táctil. Ya no hay forma táctil. La forma táctil-óptica se ha descompuesto, por tanto, en una línea sin contorno. Creo entonces que cuando los críticos americanos definen el espacio expresionista abstracto como un espacio óptico, quieren decir que se trata de un espacio del cual han sido expulsados todos los referentes táctiles.

Sigamos entonces, tomemos esto literalmente: un espacio del cual han sido expulsados todos los referentes táctiles. ¿Permite esto concluir que se trata entonces de un espacio óptico puro? Comprenden por qué tengo necesidad y por qué insisto sobre esto, más allá de las dos explicaciones que acaban de ser dadas y que se añaden a la mía. Diría que hay algo al menos curioso porque mi sentimiento sería casi el contrario. Existe en efecto una tendencia o un vector pictórico que realiza un espacio óptico puro, pero no es en absoluto el expresionismo. Es la pintura abstracta. En la pintura abstracta tenemos algo que podría ser llamado, en efecto, un espacio óptico puro.

Pero no en el expresionismo. ¿Por qué? Porque es verdad que son eliminados todos los referentes táctiles, pero en absoluto porque el espacio ha devenido óptico, sino porque –y recomienzo– la mano ha conquistado su independencia en relación al ojo, porque ahora es la mano la que se impone al ojo. La mano se impone como una potencia extraña que al ojo le cuesta seguir. Desde entonces, los referentes táctiles que expresaban la dependencia de la mano respecto del ojo son efectivamente suprimidos. Pero en absoluto porque se trate de un espacio óptico puro, sino porque la mano deja de estar subordinada al ojo, adquiere su independencia completa. Es porque se trata de un espacio manual puro que los referentes táctiles que expresaban la subordinación de la mano al ojo son evidentemente ahuyentados, expulsados de la tela.

Anne Querrien: *(Inaudible)*

Deleuze: De acuerdo, pero eso plantea otro problema. Esto deviene óptico puro desde el punto de vista del espectador. En todo caso, no puedo introducir esa idea aquí. Habría que saber qué es esta óptica que viene de la mano, que es fabricada por un gesto manual puro.

Anne Querrien: Entonces no hay más comunicación, en ninguna parte. Ya no hay consigna de meterse en la piel del pintor para observar la pintura. Sin embargo, eso parece terriblemente importante.

Deleuze: Es que esto no impide que para el espectador mismo esto implique igualmente una conquista óptica. Porque la violencia hecha al ojo subsiste. Existe entonces esta especie de necesidad de un aprendizaje por el cual el ojo acepte esta violencia que se le hace.

Intervención: Creo que hay que mirar del lado de la física actual.

Deleuze: Para aquellos que no escuchan, ella dice que habría que tener en cuenta una especie de física actual. De la cual, en efecto, ciertos expresionistas se reclaman bajo la denominación de «informal». Por ejemplo, toda la física de las señales, que en efecto toma en cuenta muy extrañamente ciertas nuevas relaciones entre lo óptico y lo manual. De acuerdo.

Comtesse: Quizás no hay que olvidar tampoco que, en los primeros grandes períodos de Pollock, por ejemplo en su relación con Robert Motherwell, sus problemas no eran solamente el cuadro a realizar o las nuevas técnicas pictóricas. Lo importante era la línea pictórica, la creación pictórica en sus relaciones con el inconciente. Ellos planteaban la cuestión así, directamente. Es un problema esencial de Pollock y de los textos de Motherwell sobre Pollock[3]. Y todo el problema de Pollock de sus análisis jungianos fracasados y todo eso era un cierto descubrimiento del inconciente a través del cuadro. Así pues, esto plantea justamente el problema de la relación del diagrama pictórico con el inconciente, porque ellos mismos en sus procesos artísticos planteaban y no han dejado de plantear el problema de esta relación.

Deleuze: Lo que dices sobre el diagrama es justo, pero en todo caso no es propio del expresionismo. Porque unos dirán que el diagrama o su equivalente es del orden del azar, otros dirán que es del orden de lo involuntario, otros dirán que es del orden de lo inconciente... En fin, existe un acuerdo en todas las direcciones en decir en efecto que el diagrama esto –que habíamos definido en una primera aproximación como un caos-germen– es una especie de inconciente de la pintura, del pintor. Y ustedes ven que hay un montón de prolongaciones, es perfecto.

Paso a la segunda posición diagramática. Esta vez no es el diagrama lo que se extiende; no se trata, como decía Klee, del «punto gris que toma todo el cuadro». Por el contrario, el diagrama es lo que está comprimido al máximo. Como si el pintor quisiera conjurar de cierta manera todo lo que hay de oscuro en el diagrama, todo lo que hay de inconciente, de involuntario, etc. Seguramente esto nos lance en un problema que va a hacernos tomar desvíos.

¿Qué es esta tendencia a reducir el diagrama? Nosotros, espectadores, tenemos una extraña impresión. Tenemos la impresión de que nos encontramos una vez más en la frontera de la pintura –pero toda pintura está en la frontera de la pintura–. Nos encontramos en la frontera de la pintura porque tenemos la impresión de que aquello que se nos presenta es una especie de código cuyo secreto no tendríamos.

[3] Robert Motherwell, *The Collected Writings of Robert Motherwell*, University of California Press, Berkeley, 1999.

Hago inmediatamente mi observación, una vez más y de una vez por todas: estos pintores son pintores. No lo serían si aplicaran o hicieran un cuadro a partir de un código. No es eso lo que quiero decir. Pero la frontera es quizás muy delgada. ¿Qué dirán ustedes si un cuadro se vuelca hacia la aplicación de un código? «Cualquier ordenador puede hacerlo». Evidentemente. Cualquier ordenador puede producir cuadros según un código. Eso es muy simple. Lo que quiero decir de los pintores abstractos no es esta estupidez. Quiero decir que todo sucede como si se nos presentara algo que fuera a valer como un código interior a la pintura, como un código propiamente pictórico.

Tomo una frase de un pintor del siglo XIX que no es, por otra parte, un abstracto propiamente hablando[4]. Pero me parece que la abstracción no está lejos. La leo: *La síntesis consiste en hacer entrar todas las formas dentro del pequeño número de formas que somos capaces de pensar: línea recta, algunos ángulos, arcos de círculos y elipses*[5]. ¿No existe aquí la idea de una especie de código, en última instancia geométrico, que haría que alcanzara con la geometría? La geometría posee su código, pero, una vez más, no se trata de la aplicación de figuras geométricas.

Kandinsky distingue muy bien las figuras llamadas abstractas y las figuras geométricas. He aquí lo que Kandinsky llama una figura abstracta: *es una figura que no designa nada distinto de sí.* Hasta ese momento la figura pictórica abstracta y la figura geométrica parecen equivalerse. Quiero decir que, por oposición a las figuras concretas, tanto el triángulo pintado por Kandinsky como el triángulo trazado por el geómetra parecen responder ambos a la condición: *una figura que no designa nada distinto de sí.* Sólo que él añade: *es una figura que ha interiorizado su propia tensión*[6]. La tensión es el movimiento que la describe. Ella ha interiorizado su propia tensión. Y es eso lo que no hace la figura geométrica.

[4] Se trata de Paul Sérusier, pintor francés neo-impresionista (1864-1927).

[5] Cf. J. Gasquet, *Conversations avec Cézanne*, op. cit., pp. 177-179 (cita de Maurice Denis oponiendo a Sérusier con Cézanne). Cf. Paul Sérusier, *ABC de la peinture; suivi de fragments de lettres et propos sur l'histoire, la theorie et la technique artistiques*, Rumeur des Ages, Paris, 2000.

[6] Cf. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, Paidós, Bs. As., 2003, cap.: «El plano básico».

Ven entonces por qué un pintor abstracto –progreso paso a paso– podrá decir: «es abstracto aunque la línea haga contorno, aunque haya contorno». Este problema es muy diferente al del expresionismo. Se hace contorno, sólo que el contorno ya no determina una figura concreta, ya no determina un objeto, sólo determina una tensión. Esta es la definición pictórica de la abstracción para Kandinsky. Y la noción de tensión va a ser esencial en todo lo que él dice sobre la pintura.

¿Pero qué es esa tensión, qué produce? En los escritos de Kandinsky, encuentran constantemente cosas que evocan irresistiblemente, una vez más, la invención de un código. ¿Qué son esas cosas? No retengo más que los resultados, por tanto esto parece inevitablemente un poco arbitrario. Pero hablo de los célebres textos de Kandinsky en los que, como resultado de largas búsquedas, a la salida de largos comentarios, nos dice por ejemplo: vertical, blanco, activo; horizontal, negro, pasivo o inercia; ángulo agudo, amarillo, tensión creciente; ángulo obtuso, azul, pobreza[7]. Hay largas listas en Kandinsky. Tenemos la impresión de que no es sólo una tabla de categorías. Son los elementos de los que hablamos. La síntesis consiste en hacer entrar todas las formas dentro de un pequeño número de formas bien determinadas. ¿Qué es ese pequeño número?

Intento precisar aquí esta idea de código pictórico. Habrá que decir que no hay un solo código. Más o menos cada pintor abstracto inventa uno. Exactamente como en el lenguaje, donde hay posibilidades de todo tipo de lenguas, en un código pictórico hay todo tipo de códigos. De modo que cada pintor abstracto es quizás el inventor de un código. ¿Cómo definiríamos ese código entonces? ¿Qué sería este código inmanente a la pintura y que no preexiste, que espera a ser inventado por tal o cual pintor?

Retomo los términos de Kandinsky. Ven que tiene siempre tres criterios: la línea horizontal, vertical; ángulo agudo, obtuso, recto, etc.; y luego compondrá con eso cuadrado, rectángulo, círculo, semi-círculo. Tenemos pues una primera categoría: línea o forma. Segunda categoría: dinámica activa, pasiva. Se podría añadir, se podría concebir un código con más de dos valores, un código en el que no hubiera simplemente activo y pasivo, sino activo, pasivo, testigo. Veo pintores que definen tres ritmos fundamentales: el ritmo activo con tendencia creciente, el ritmo pasivo con tendencia de-

[7] *Ibídem*. Cf. cap.: «La línea»

creciente y el ritmo testigo, constante. Y eso funciona en la tela: tienen elementos a nivel constante, a nivel decreciente y a nivel creciente. Pero en Kandinsky hay una primera categoría que remite a líneas y figuras; una segunda categoría que remite a la dinámica, que remite a la actividad/pasividad; y una tercera categoría, que jamás olvida, que remite a una especie de disposición afectiva, una especie de categoría del afecto. Además, una categoría que remite al color. Por ejemplo: vertical, blanco, actividad, alegría.

¿Qué quiere decir esto? ¿Qué es un código? Me parece que una de las condiciones para que haya un código es, por un lado, que ustedes determinen unidades, unidades significativas discontinuas, discretas -como se dice- . Unidades significativas discretas en número finito. Puede ser más o menos grande, pero finalmente constituye siempre un conjunto finito. Por el momento lo digo de modo abstracto. Segunda condición: cada una de esas unidades significativas debe ser portadora de relaciones binarias, de un cierto número de relaciones binarias. En efecto, de ningún modo es sólo por comodidad que los códigos son binarios. La binariedad y los códigos están esencialmente ligados.

Tomo el ejemplo que ustedes conocen bien, el ejemplo del lenguaje. ¿En qué se puede decir que hay un código del lenguaje? ¿O en qué se puede decir que «lenguaje» implica un código? Los lingüistas nos han informado sobre esto desde hace tiempo. En primer lugar, el lenguaje es descomponible en unidades significativas que se llamarán, por ejemplo, monemas. Pero esas unidades significativas son descomponibles en elementos más pequeños que se llaman fonemas. Y los fonemas no existen independientemente de sus relaciones binarias. Ustedes saben, es como la famosa serie en esas famosas pruebas constantes en fonología. Unidad significativa, digo: «El viento [*vent*]». Ustedes escuchan mal, entonces preciso: «Digo viento [*vent*], no digo diente [*dent*]». Relación v/d. Es una relación binaria, una relación fonemática. Y no digo «rompo» [*fend*], relación v/f, no digo «miento» [*ment*], relación v/m, etc, etc. Esas relaciones binarias son lo que se llama en lingüística los rasgos distintivos. De modo que el fonema es estrictamente dependiente del conjunto de relaciones binarias dentro del cual entra con otros fonemas.

Bien, digo que hay código lingüístico porque hay unidad significativa y descomposición posible de esas unidades significativas en elementos tomados en relaciones binarias. ¿Qué he definido con esto? Puede ser que esto nos haga avanzar más tarde, por eso quisiera que retengan poco a poco.

Estoy obligado a pasar por este rodeo. Diría que lo que he definido de cierta manera es el concepto de articulación. Como dice Martinet, hay incluso doble articulación[8]. ¿Qué quiere decir que el lenguaje es articulado? No quiere decir solamente que hay movimientos de la glotis que articulan el lenguaje, no se trata solamente de los movimientos físicos articulatorios. El lenguaje es actualizado por movimientos físicos articulatorios debido a que él mismo es articulado. ¿Y qué significa ser articulado? Quiere decir estar compuesto de unidades discretas que remiten ellas mismas a elementos tomados en relaciones binarias. Me parece que es la mejor definición del código.

¿Qué es lo que me hace avanzar, qué es lo que me conviene de esto? Sólo podría explicárselos más tarde, pero señalo ya algunas cosas. Tendemos a identificar los dos conceptos, el de código y el de articulación. ¿Se los puede identificar completamente o no? Esto ahora me supera, no me interesa. En todo caso, puedo decirles que existe una franja común entre las esferas de esos dos conceptos. No existe código inarticulado.

Diría entonces que hay dos cosas que son fundamentales en la idea de código: un número finito de unidades discretas que son el objeto de una serie finita de elecciones binarias. ¿Por qué introduzco esta idea de elección? Es para dar cuenta de la relación entre las unidades y los elementos, entre las unidades significativas y los elementos tomados dentro de relaciones binarias.

Tomo un ejemplo corriente en informática. ¿Cómo van a elegir el 6 en el conjunto de los ocho primeros números? Van a elegir 6 como resultado de tres elecciones binarias sucesivas. Tomen vuestro conjunto: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Ah, es duro, es fastidioso… es el día en que he de decir cosas muy abstractas. Primera elección binaria, dividen vuestro conjunto en dos. Escogen la mitad derecha por encima de cuatro. Ese subconjunto, desde entonces 5, 6, 7, 8, lo dividen a su vez en dos, y eligen la buena mitad en la que 6 está comprendido. Obtienen un subconjunto de dos términos: 5, 6. Tercera elección binaria: eligen 6. Así pues, existe siempre la posibilidad de reducir una elección, siguiendo un código, a una sucesión de elecciones binarias.

Bueno, no me hace falta seguir más, no voy a seguir más: código = articulación; articulación = unidad determinada o determinable por una serie de elecciones binarias.

[8] Cf. André Martinet. *Elementos de lingüística general: la doble articulación del lenguaje en fonemas y monemas*, 1960.

Vuelvo a la pintura, a mi hipótesis de que la pintura abstracta sería la elaboración de un código al cual está sometido el diagrama. ¿Qué es lo que me parece fundamental? Es que el caso de la pintura abstracta funciona en efecto así: tienen un cierto número de unidades discretas. Esto no quiere decir que sea fácil pintar todo eso. Pero es una pintura de código, es la invención de un código propiamente pictórico, que no existe más que en la pintura y que no existe sino en la medida en que es inventado.

Desde entonces, pintar sería inventar qué código. Un código propiamente óptico. La idea de un código óptico me parece muy profunda en la pintura abstracta. Y ese sería el sentido moderno de la pintura según los pintores abstractos. Se les propondrá un código interior óptico.

Muy rápidamente, ¿en qué se ve eso? En los textos de Kandinsky que he evocado, las unidades significativas aparecen plenamente. La vertical blanca activa, por ejemplo, es una unidad significativa. Es indescomponible en unidades más pequeñas, pero es perfectamente descomponible en elementos tomados dentro de elecciones binarias. ¿Qué es esa elección binaria? Son las elecciones que alcanzan la figura, el color, la disposición afectiva. En activo/pasivo tienen una elección binaria.

Ustedes me dirán que para el color no es igual. Sí, para el color es una sucesión de elecciones binarias, exactamente como en mi ejemplo informático. E incluso todo el círculo cromático es una especie de binarización de las relaciones entre colores. La relación de los colores y de sus complementarios, los intermediarios, etc.; todo el círculo con esas relaciones de oposición les da un sistema de elecciones binarias entre colores. Puedo decir entonces que ciertamente los dos niveles de la articulación pictórica aparecen muy nítidamente en Kandinsky.

Tengo entonces por una parte las unidades significativas que reagrupan toda una serie de elecciones binarias. Ahora bien, ¿cómo se llamará a esas elecciones binarias que permiten determinar la unidad significativa? ¿Saben el nombre que toman? Se las llama «dígitos». ¿Qué es eso, que es este término? Es un término formidable para nosotros. ¿Qué es el dedo, que es lo que viene a hacer el dedo aquí dentro? El dedo está reducido al dedo que se apoya sobre el teclado. El dedo es una loca reducción de la mano. Cosa extraña, el dedo es lo que subsiste cuando el hombre ha perdido sus manos. ¿Qué es un dedo que se apoya sobre el teclado? Es el hombre sin manos. El dígito es el estado manual del hombre sin manos. ¿Qué quiero decir?

Pienso en una bella página de Leroi-Gourhan[9]. Bueno, de acuerdo, es una especie de retrato de ciencia ficción. Pero habla allí del hombre del futuro, y dice que es un hombre acostado, que ya no tiene que moverse, que está cada vez más infantilizado y que ya no tiene manos. Pero le queda un dedo para los teclados. ¿Ven? En la evolución futura ya no tendremos manos.

Esto me permite introducir ya una variación. Hablaba antes de las relaciones ojo/mano. Pero esto es muy, muy complicado, porque la mano misma tiene tantas figuras... Podría hacer categorías de la mano. Comenzar, intentar. Es puramente hipótesis por el momento, pero veremos si más tarde se confirma. Tendría ya ganas de distinguir lo manual, lo táctil y lo digital.

Permítanme dar definiciones que me convienen. Evidentemente se trata de definiciones convencionales, entonces no pueden tener objeciones. Llamaría táctil a la mano subordinada al ojo, al estado de la mano subordinada al ojo. Cuando la mano sigue las directivas del ojo, entonces se hace táctil. Hablaría de «lo propiamente manual» cuando la mano se sacude su subordinación en relación al ojo, cuando se impone al ojo, cuando hace violencia al ojo, cuando se pone a cachetear al ojo. Y lo digital es por el contrario el máximo de subordinación de la mano al ojo. Ni siquiera se trata de la mano poniendo sus propios valores táctiles al servicio del ojo, es la mano que se ha fundido. Sólo subsiste un dedo para operar la elección binaria visual. La mano es reducida al dedo que apoya sobre el teclado. Es decir, es la mano informática. Es el dedo sin mano.

¿No es esto último de cierta manera el ideal de la pintura abstracta, un espacio óptico puro tal que ya no se sienta la mano? ¿Qué quiere decir «que no se sienta la mano»? Es extraño, pues es una fórmula hecha que atraviesa la pintura. Los pintores se dicen entre ellos: «¡Ah! Esta tela es bella, no se siente la mano». Es decir, parece ser un defecto si uno siente la mano. ¿Es posible que no se sienta la mano? ¿Es la pintura abstracta la pintura del hombre sin manos? Evidentemente no, no es eso.

[9] Cf. André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971. Véase también *El hombre y la materia*, Madrid, Taurus, 1989. *El medio y la técnica*. Taurus, Madrid, 1989.

¿Qué prueba que no es eso? ¿Qué es lo que se hace cuando se trata de distinguir un falso Mondrian de un auténtico Mondrian? Sobre esto hay una célebre página de un crítico[10]. ¿Qué es lo que distinguen, qué miran para saber si es uno falso o si es uno verdadero? Los críticos dicen que finalmente no es muy difícil. Si tienen un poco de hábito, observan, ponen la nariz sobre el cuadrado y dicen: «Es un Mondrian». Observan el sitio en el que se cruzan los dos lados del cuadrado y miran qué pasa al nivel de las capas de pintura. Al nivel del cruce tienen chances de darse cuenta si se trata de un imitador o no. Con mayor razón cuando el cuadrado está coloreado, cuando las capas de color se superponen. Esto quiere decir que la mano se siente.

Es que en Mondrian es aún peor –o es aún más bello, no sé, como quieran– que en Kandinsky. Porque en Mondrian hay verdaderamente una especie de fantasía –y existen escritos teóricos de Mondrian sobre esto– de reducir todo a dos unidades binarias. Se trata entonces de una especie de código extremo horizontal y vertical. Hay múltiples declaraciones de Mondrian dentro de su extrema sobriedad, de su ascetismo espiritual: llegar a que todo se vuelva horizontal o vertical, no hay necesidad de otra cosa.

¿Qué quiere decir cuando dice que no hay necesidad de otra cosa? Lo comprenden desde el punto de vista del código. Es el ideal del código. Porque yo decía que normalmente un código es un número finito de unidades significativas –subentendido más de dos– que están determinadas como resultado de una sucesión de elecciones binarias. El ideal supremo del código es que no haya más que dos unidades significativas y, por tanto, una sola elección binaria. Tendrían en ese momento un código del código: es cuando en lugar de un número definido de unidades significativas determinables por una sucesión de elecciones binarias, tienen solamente una elección binaria para dos unidades significativas.

Ahora bien, Kandinsky no ha intentado esto jamás. Mondrian va muy lejos. Todo es horizontal/vertical, sólo que a ese nivel extremo de ascetismo pictórico reencontramos todo. «Les haré una horizontal y una vertical y tendrán el mundo, el mundo en su abstracción».

[10] Se trata de Georg Schmidt, en *Mondrian*, Réunion des musées nationaux, p. 148.

Esto para darles un gusto, el gusto de que finalmente las categorías estéticas están bien fundadas. Pero todo se mezcla. Entre los textos más bellos sobre Mondrian están los de Michel Butor[11]. Y Butor ha mostrado muy bien, por ejemplo, que los cuadrados de Mondrian no tienen muy a menudo el mismo espesor en el largo y en el ancho. Es evidente, por otra parte. No tiene necesidad de demostrarlo largamente. Pero esta diferencia de espesor tiene un efecto óptico muy curioso, y entonces se vuelve muy importante, por ejemplo, el lugar de cruce del largo más fino y del ancho más grueso. Este punto de cruce va a determinar una línea virtual. Del mismo modo en que se habla de una línea virtual en música, se va a hablar de línea virtual en pintura. Hay algo muy curioso. El hecho de que los dos lados del cuadrado no tengan el mismo espesor hace que el ojo que observa, que el ojo del espectador, trace precisamente una diagonal que Mondrian, por su cuenta, ya no tiene necesidad de trazar. ¿Qué puedo decir de esta línea virtual, de esta diagonal virtual? Puedo decir en última instancia que es una versión abstracta de una línea sin contorno, puesto que no es trazada por el pintor.

Lo mismo en Kandinsky. Lo que complica todo es que hay muy bellos cuadros de Kandinsky en los que ustedes encuentran esos elementos, esas unidades significativas; pero ellas están extrañamente recorridas por líneas que tienen una fuente muy simple, una fuente realmente gótica. Líneas realmente nómades, líneas sin contorno, líneas que pasan entre las figuras, que pasan entre los puntos, que no tienen ni principio ni fin. Que son entonces líneas típicamente expresionistas y que, sin embargo, no llegan a romper la armonía o el ritmo del cuadro. Esto es para decirles que no porque las cosas se monten unas sobre otras las categorías no están bien fundadas.

Creo que aquel que ha ido más lejos al nivel de la pintura abstracta es Herbin. Me parece un gran pintor abstracto. Herbin va muy lejos. Simplemente inventa su código, uno no toma prestado el código del vecino. ¿Qué quiere decir que «inventa su código»? Herbin pretende llamar a su pintura un «alfabeto plástico». Y adopta cuatro formas fundamentales, cuatro unidades significativas que según él son: el triángulo, la esfera, la semiesfera y el cuadrángulo (el rectángulo y el cuadrado). Posee sus cuatro formas a título de unidades y las hace pasar por relaciones binarias –un poco como

[11] Cf. Michel Butor; Maria Grazia Ottolenghi, *Tout l'oeuvre peint de Mondrian*, Flammarion, Paris, 1976.

Kandinsky– concerniendo esta vez al color, a la disposición afectiva, pero añadiendo además letras del alfabeto. De modo que con frecuencia compone sus cuadros a partir o en función de ellas. O a la inversa, da el título correspondiente a las letras determinadas por las unidades pictóricas. Por ejemplo, intitula un cuadro *Nu*[12]. Y es preciso descomponer Nu, es decir, «n» y «u», y ver a qué forma plástica corresponde la «n», a qué forma plástica corresponde la «u», a qué color, etc., etc. Ustedes saben, un poco como Bach jugaba con la palabra «Bach» en música[13]. Así pues, va muy lejos con su tema de un «alfabeto plástico». Y resultan, en efecto, obras maestras. Herbin es un gran colorista.

¿Qué quiere decir todo esto? ¿Es coquetería o es algo más profundo? ¿Está pegoteada esta idea? No, descreo de la posibilidad de ver la pintura abstracta sin ver no la aplicación de un código preexistente, sino la invención de un código óptico. Una vez más, fundado sobre la doble articulación: en primer lugar, unidades pictóricamente significativas; en segundo lugar, elecciones binarias elementales que determinan esas unidades. Tendremos ahí entonces la definición de una especie de espacio óptico puro codificado en el cual la mano tiende en el extremo –es sólo una tendencia– a ser expulsada en provecho del dedo. Un espacio digital.

¿Ven? Mis dos posiciones diagramáticas se oponen punto por punto. Y decía que existe una tercera vía. En efecto, surge entonces la reacción de esos pintores que parecen tomar la tercera posición, es decir esta especie de vía atemperada, intermedia, pero que evidentemente sólo es atemperada e intermedia de una manera completamente verbal.

¿Qué son estos pintores? Tomo prestada de Lyotard una terminología que me parece muy adecuada: él opone lo figural a lo figurativo[14]. No se

[12] Auguste Herbin, *Nu* (1960).

[13] El inconluso *Arte de la Fuga*, de un Johann Sebastian Bach ya ciego y cercano a la muerte, consiste en movimientos de contrapunto de complejidad progresiva y que culminan en la Fuga final con que firmó la obra, ya que está basada en las letras de su apellido, que tienen sus notas correspondientes –en la notación alemana–: Si bemol, La, Do y Si natural. Esta serie es conocida como «Motivo Bach»

[14] J-F. Lyotard, *Discours, Figure*. (Ed. Cast.: *Discurso, Figura*, La Cebra, Bs. As. 2008).

trata de una pintura figurativa porque, en efecto, una vez más, no hay pintura figurativa. Es una pintura figural. Es decir, aquí doy al diagrama todo su alcance, sobre todo quiero que no sea un código, pero al mismo tiempo impido que desborde sobre todo el cuadro, que embrolle el cuadro. Me sirvo del diagrama para producir el figural puro o la Figura.

Comprendan que aquí voy a tener también relaciones manos/ojo completamente nuevas. Ya no se tratará de la mano que se opone al ojo o que se impone al ojo, como en el expresionismo. Ya no se tratará del ojo que reduce la mano de tal manera que ella no posee más que un dedo. ¿De qué se tratará? Se tratará de una tensión mano/ojo de tal manera que el diagrama manual haga surgir ¿qué? La respuesta es forzosa, puesto que no se trata de una figura figurativa. Se trata de darle al ojo una nueva función, que la mano induzca para el ojo una nueva función, es decir, un verdadero tercer ojo.

Que la mano haga surgir un tercer ojo. Esto es para decirles que no es una vía atemperada. Sólo es atemperada en relación a las otras dos. Atemperada quiere decir que no extiende el diagrama a todo el cuadro y que, por otra parte, no somete el diagrama a un código propiamente pictórico. Vean sino todos los peligros que la amenazan, incluido el peligro redoblado de rozar tanto la abstracción como el expresionismo en lugar de trazar su propio camino. Pero este sería como un tercer camino. Sería la posición del puro diagrama, la posición puramente diagramática.

V.

Código y diagrama. Lenguaje analógico y lenguaje digital.

5 de Mayo de 1981
Segunda parte

De modo que entonces hoy, en el punto en el que estamos, sería preciso olvidar un poco la pintura. Sería un largo estudio, un largo desvío para nosotros, sería a lo que quiero llegar –todo el mundo tiene el derecho de hacerlo–: proponer una definición de pintura. Existen tantas definiciones posibles... Cada uno puede dar la suya, podríamos jugar a eso. Pero en el punto en el que estamos es necesario olvidar un poco la pintura. Les había dicho que mi objetivo era doble, que mi objetivo era hablar de pintura, pero era también bosquejar una especie de teoría del diagrama. Y bien, aquí es donde encallamos actualmente. Es preciso desembrollar.

¿Qué es un diagrama? ¿Cuál es la diferencia entre un diagrama y un código? Es de allí que quisiera llegar a extraer una especie de definición de la pintura, si es verdad que la pintura es el diagrama. ¿Cuáles son las relaciones entre un diagrama y un código? Seguramente son relaciones muy complicadas, puesto que -una vez más- la tentativa de inventar códigos ópticos que me parece definir a la pintura abstracta pertenece plenamente a la pintura en tanto diagrama.

Volvemos entonces a partir de cero. Código/diagrama. Estamos ahora en un elemento de pura lógica. Es este elemento de pura lógica lo que va a relanzarnos después en la pintura. Y digo que hay otra pareja además de código/diagrama. Finalmente, hay que servirse de todo. Hemos visto lo digital. Un código es digital en el sentido que he precisado: se llamará digital a la naturaleza de la elección binaria que va a determinar la unidad. Un código es digital. Ustedes me conceden esto, y es clásicamente aceptado en todas las teorías de la información e incluso de lingüística. ¿A qué se opone digital? A analógico. Analógico y digital. Los sintetizadores, por ejemplo, son hoy en día o bien analógicos, o bien digitales. Los procedimientos de retransmisión de una señal son analógicos o digitales. Al menos tecnológicamente es así. No se trata igual de decir cosas muy complicadas, es una distinción que hoy nos concierne. Tengo entonces mis dos parejas: código/diagrama, digital/analógico.

¿Por qué esto interesa a la pintura? ¿Por qué parece que hablo de otra cosa y no hablo de otra cosa? ¿Es la pintura un lenguaje o no lo es? ¿Posee interés este problema? Para mí, *sí*. Y preguntaría también: ¿qué es un lenguaje analógico? No es tan fácil definirlo. ¿Hay un lenguaje analógico? ¿Es la pintura un lenguaje analógico? ¿Es la pintura el lenguaje analógico por excelencia? ¿Cuál lo sería? ¿El cine? ¿Es el cine un lenguaje analógico? Hay que situarse en condiciones favorables: el cine cuando era mudo, o bien el cine sonoro pero no parlante ¿es un lenguaje analógico? Después de todo, la gente del cine mudo pensaba haber inventado lo que constantemente llamaban un «lenguaje universal». De allí su contrariedad cuando el cine devino parlante: todas las pretensiones del cine como lenguaje universal eran puestas en cuestión. ¿Existen relaciones entre la pintura y el cine mudo? Quizás, puede ser que las haya. Pero jamás donde creemos. Todos sabemos que el peor momento del cine es cuando un director pretende hacer una escena o un plano tan bellos como un cuadro. Es un desastre, todo el mundo se desploma, todo el mundo se duerme. Eso no ha salido bien más que para grandes instantes de humor cuando se trata de Buñuel. Pero cuando en el cine italiano, por ejemplo, ven una escena de la que dicen: «¡Pero eso es un Rafael puro!»... ¡Qué catástrofe! No hay en el cine algo más feo que eso. Entonces, si el cine y la pintura tienen algo que ver, no es a ese nivel.

Ya sabemos un poco en qué un código es digital. ¿Y qué quiere decir la expresión «código digital»? Que el código es el principio de un lenguaje

digital. Como dicen los americanos con frecuencia, el lenguaje es digital. ¿Qué quiere decir que el lenguaje es digital? No quiere decir que está hecho con los dedos o que es sordomudo. Quiere decir una cosa muy precisa, quiere decir que el lenguaje está constituido por unidades significativas determinables por una sucesión de elecciones binarias. Esto es lo que quiere decir la fórmula «el lenguaje es digital».

¿Pero que es un lenguaje analógico? ¿Hay lenguajes analógicos? En ese caso, ¿cómo habría que definirlos? ¿Hay mezclas entre los dos? ¿Sería la pintura el lenguaje analógico por excelencia? ¿Por qué no más bien el mimo? ¿Por qué no las artes plásticas? ¿Qué quiere decir que la pintura tendría un privilegio? Y por otra parte, ¿es suficiente hablar de una grosera oposición entre el código digital y el lenguaje analógico? ¿En qué consistiría?

Bueno, vamos hasta el final de nuestra hipótesis, ya ni siquiera tenemos elección: es el diagrama lo que sería analógico. El diagrama analógico y el código digital. ¿Pero sería una simple oposición o habría injertos de código sobre el lenguaje analógico, sobre el diagrama analógico? Todos estos son una serie de problemas confusos ligados a una lógica del diagrama.

Intento ir de prisa porque quisiera reencontrar rápidamente la pintura. Parto de una primera aproximación. El código digital implicaría «convención». El diagrama analógico o el lenguaje analógico sería un lenguaje de «similitud». Así pues, mis dos conceptos se distinguirían remitiendo al procedimiento siguiente: similitud para la analogía o para el diagrama; regla convencional para el código digital.

Esto no va muy lejos. Lo digo porque la noción de diagrama y su extensión, su erupción en la lógica y en la filosofía ha sido producida a partir de esta primera gran aproximación por un autor de gran genio del cual ya les he hablado otros años. Se trata de Peirce[1], un lógico inglés que inventó esta disciplina que luego tendría gran suceso, la semiología, y que partía –sólo tomo lo que aquí me ocupa– de una disyunción muy simple entre lo que llamaba los íconos y los símbolos. Él decía, a grosso modo, que los íconos son una cuestión de similitud, que un ícono está definido por su similitud con algo. Por el contrario, un símbolo –decía él– es inseparable de una regla convencional. Me dirán que no tenemos necesidad de citar a Peirce porque esto no va muy lejos. También Peirce tomaba esto como

[1] Cf. Charles Peirce, *Écrits sur le signe*, op. cit.

punto de partida para ir más lejos. Se trata justamente de poner en cuestión su validez.

Parto pues de este problema simple: ¿puedo decir que defino el lenguaje analógico por la similitud y el lenguaje de código o el lenguaje digital por la convención? Inmediatamente vemos que no. Pero lo interesante son las razones por las cuales esta dualidad es insuficiente, tan insuficiente. Aquí es preciso que perciban el orden, puesto que entramos provisoriamente en un dominio lógico. Yo diría, muy rápidamente, que por dos razones esta dualidad similitud/convención no es en absoluto satisfactoria. Por una parte, porque hay fenómenos de similitud en los códigos. Por otra, porque la similitud no basta para definir lo analógico. Son mis dos puntos. Son estos dos puntos los que quisiera explicar.

Primer punto. No podemos oponer simplemente convención y similitud porque un código comprende necesariamente –casi diría que produce necesariamente– fenómenos de similitud.

Quiero decir, por otra parte, que Peirce va en ese sentido. Se trata de un pensamiento muy, muy complejo, muy bello, pero lo resumo mucho. Resumiendo extremadamente, él decía grosso modo que hay dos tipos de íconos fundados en la similitud. Hay similitud de cualidad, cualidad semejante. Por ejemplo, si pintan de azul porque el cielo es azul, se trata de una similitud cualitativa. Y ustedes buscan el azul más conforme al azul del cielo. Luego hay una similitud que es la de relación. Había entonces íconos particulares que eran íconos de relación. Ahora bien, lo que él llama por su cuenta «diagrama» son los íconos de relación. Ven entonces que es muy interesante. Pero él mantiene una definición del diagrama en función de la similitud, y es por eso que por nuestra cuenta no podremos seguirlo. Son los americanos quienes han desarrollado después una teoría del diagrama. Y han conservado el principio icónico de Peirce, a saber, el diagrama definido en base a una similitud de relación. ¿Y cuál es para Peirce el ejemplo mismo del diagrama o del ejercicio diagramático? El álgebra. En efecto, el álgebra no es un código, dice él, porque es un ícono. Es el dominio de las similitudes de relaciones. El diagrama algebraico extrae las similitudes de relación. Pero al mismo tiempo añade que el álgebra como tal no es separable de ciertos símbolos convencionales que pertenecen de golpe al otro polo que implica un código. Es decir, ven hasta qué punto Peirce es conciente de las mezclas código/analogía o

código/similitud. He dicho al mismo tiempo por qué no íbamos a poder seguir mucho a Peirce.

Vuelvo entonces a mi cuestión, a mi primera cuestión. El diagrama no puede ser definido por la similitud por una primera razón. A saber: no concibo códigos que no impliquen o no produzcan fenómenos de similitudes de los cuales son inseparables. En efecto, ¿qué puede hacerse con un código? A mi modo de ver, se hacen dos cosas con un código: se pueden hacer relatos o se pueden hacer ilustraciones. Se pueden hacer aún tres cosas: sub-sistemas, códigos o sub-códigos. Pero esto no nos hace avanzar.

¿Qué haríamos entonces con un código? Pueden hacerse relatos o ilustraciones. Caso simple: ¿cómo hacer una ilustración con un código binario? Es típicamente un ejercicio digital. Un ordenador puede hacerles un retrato. No tienen más que codificar los datos del modelo en función de un código puramente binario hecho de 0 más 1, de 1-0. Sistema binario. Vuestro ordenador puede ser programado de modo que les provea el retrato.

Así pues, el código como tal –y el código binario más simple, como el ejemplo de los ordenadores actuales– puede suministrarles muy ampliamente ilustraciones. Basta con la codificación de los datos, de los *data*. Ahora bien, ¿qué implica la codificación de los *data*? Implica fundamentalmente la binarización. Si ustedes binarizan una figura pueden producirla muy bien y fácilmente por ordenador. Diría que en este caso existe una semejanza producida por intermedio de un código y de una codificación.

Más ordinariamente –y sobre todo en el caso del lenguaje– un código produce no ilustraciones, sino relatos. ¿Qué quiere decir esto? En mi primer ejemplo, el ordenador que les hace un retrato, tienen una relación directa entre el programa codificado y el producto, desde el momento en que ha sido programada para eso. ¿Qué es lo que distingue al lenguaje de este funcionamiento de ordenador? Es que en el lenguaje ustedes tienen necesariamente un tercer término. En una ilustración tienen significante que produce un estado de cosas, significante codificado. En el lenguaje no ocurre de ese modo. Como dicen los lingüistas, ustedes tienen el significante y el estado de cosas, pero lo que define al lenguaje es precisamente una tercera instancia: el significado. El significado no es lo mismo que los estados de cosas designados.

¿Qué quiere decir exactamente el famoso principio, dicho por todo tipo de lingüistas, de que «los símbolos lingüísticos son convencionales»? Quiere

decir que no hay relación de similitud. ¿Entre qué y qué? Entre el término significante, entre la unidad significante, y el estado de cosas designado. No hay similitud entre el término «buey» y el estado de cosas buey, el buey. Hay una relación puramente convencional, es decir que por convención es ese monema el que designará la cosa con cuernos, etc.

En cambio, el término, la unidad significante, tiene un significado. ¿Qué es el significado? Es la manera en que el estado de cosas aparece en correspondencia con el término. Supuesta una lengua en la que haya dos términos para designar «buey muerto» y «buey vivo», a cada uno de esos términos corresponde un significado diferente. ¿Me siguen? Cuando se dice que el lenguaje es un sistema convencional, se quiere decir que la relación entre un término y el estado de cosas exterior que designa es arbitraria. Si es cierto que siempre en el lenguaje la relación entre el término y lo designado es arbitraria, no es arbitraria en cambio la relación del término, del significante, con el significado. ¿Por qué no es arbitraria? Porque –como se dice– son las dos caras de la misma realidad, de la misma realidad fonológica o sonora. El significado y el significante son las dos caras de la misma realidad sonora. En otros términos, hay necesariamente relaciones de similitud entre el significado y el significante. ¡Completamente simple! Es eso que los lingüistas llaman el isomorfismo.

De este modo, los lingüistas han sido llevados a corregir el principio de Saussure de que «los símbolos lingüísticos son convencionales». ¿En qué sentido lo corrigen? Añadiendo «en tanto se los determine en relación y se los confronte a los estados de cosas designados». En cambio, existe perfecto isomorfismo, es decir similitud de relación, entre el significado y el significante. Es decir, el significado y el significante tienen necesariamente relaciones de formas iguales. Es el principio del isomorfismo sobre el que insisten todos los lingüistas.

Paro aquí porque todo esto produce un aburrimiento muy profundo. Quisiera solamente decir algo muy simple. Un código digital implica la similitud de dos maneras: implica similitudes ilustrativas e implica similitudes narrativas. Es decir, implica similitudes de cualidad e implica similitudes de relación.

¿Puede entonces definirse la analogía por la similitud? Evidentemente no. Por una razón muy simple: eso ya no bastaría para distinguirla del código. Una vez más, si el código implica o comprende necesariamente fenómenos de similitud, ya no hay lugar para oponerlos simplemente y para remitir la similitud a la analogía.

Pero me falta además una razón interior a la analogía. Todavía no sabemos bien qué es un lenguaje analógico, puesto que buscamos su definición. Ahora bien, del mismo modo que hace un rato me preguntaba qué se puede hacer con un código, me pregunto ahora qué se puede hacer con la analogía, con un lenguaje analógico –por oscuro que sea hasta el momento–. Según creo, se pueden hacer dos cosas, se puede reproducir y se puede producir. ¿Qué quiere decir esto?

Diría que existe reproducción cuando hay transporte de una semejanza o de una similitud de relación. Cuando transportan una similitud de relación, reproducen una semejanza. La analogía es entonces principio de reproducción de una semejanza. Diría que la figuración es de este tipo, es la primera forma de analogía. La llamaría primera forma de analogía o analogía común, *analogia communis* –porque hay que poner un poco de ciencia en todo esto–. La *analogia communis* es el transporte de la semejanza. O el transporte de las relaciones de semejanza, porque si hay transporte, evidentemente son las relaciones las que son transportables. Cuando tienen transporte de relación de similitud, tienen analogía común. Es decir, hacen semejante, producen una imagen semejante.

Aquí vuelvo a caer entonces en la pintura. La pintura jamás es así. En cambio, me pregunto si la fotografía, más allá de sus pretensiones y de sus ambiciones, no es inevitablemente y siempre algo como aquello. Porque ¿qué es en última instancia la fotografía? ¿En qué se distingue de la pintura? Digo cosas ciertamente rudimentarias. La fotografía procede en todos los casos de una manera que consiste, a grosso modo, en captar y transportar relaciones de luz. Entiendo bien que encima de esto todas las creaciones están permitidas. A saber: quieren disponer en el trasporte de suficiente margen para obtener las variaciones más profundas y más exageradas dentro de la semejanza. Variaciones extremas de similitud, diría. Pueden obtener efectos de semejanza cada vez más relajados. Esto no quita que si no hay transporte de relación de luz, no hay fotografía. De modo que no veo cómo la fotografía podría superar el aspecto que podemos llamar figurativo. Lo que llamo figurativo no lo es para nada en la medida en que se asemeja a algo, lo es en la medida en que la imagen es producida por un transporte de relación similar, por una similitud de relación, pudiendo ser esta similitud, en última instancia, relajada tanto como ustedes quieran. Diríamos que la fotografía vive y tiene su condición de posibilidad en la analogía común, en el transporte de similitud.

Pero la analogía no se conforma con eso. Yo diría que se puede hacer otra cosa con ella. Esta vez, se puede producir –y no reproducir– la semejanza. ¿Qué quiere decir una semejanza producida y no reproducida? Observen que el código también podía producir semejanza. Podía hacernos un retrato. Pero en ese momento la semejanza era producida por el rodeo de un código y una binarización de los datos, mientras que yo pienso aquí en otra cosa. Pienso en una analogía que sería capaz de producir una semejanza independientemente de todo transporte, de toda relación de similitud.

Aquí es donde esto comienza a ser interesante para nosotros, supongo. Porque si llegamos a definir una tal analogía, una analogía que produce una semejanza independientemente de todo transporte de similitud, tendremos una definición posible de la pintura.

En efecto, la pintura produce la semejanza o la Figura. Reintroduzco aquí la palabra «semejanza», pero ¿para qué? Van a ver por qué lo hago. No puede molestarme si digo que la pintura produce la semejanza y añado: por medios no semejantes. Produce semejanza por medios completamente distintos que el transporte de similitudes, que el transporte de las relaciones similares. Ustedes están frente a un cuadro. Piensen en un Van Gogh, en un Gauguin... Tienen una figura frente a ustedes. No tienen necesidad de ver el modelo para estar convencidos de que están frente a un ícono, sólo que este ícono es producido por medios no semejantes. Producen semejanzas por medios no semejantes. Eso sería la analogía.

Comprendan que ya estoy muy adelantado. ¿Por qué? Porque con mucha reserva- he definido el código por la articulación. O por la esfera común que he dicho que existe entre el código digital y la articulación. Articulen y tendrán un código. Esto hace que ya no tenga elección, ¿comprenden? Se trata de los buenos momentos en que ya no tenemos elección desde el punto de vista de los conceptos. Esto nos ha comprometido, o al menos determinado, a definir la analogía y al diagrama en tanto principio analógico por algo que sea tan simple como la articulación, y que será al diagrama lo que la articulación es al código. Sé de antemano que no implicará ninguna transferencia, ningún transporte de similitud y que no implicará ningún código.

¿Cuál es entonces el acto del diagrama que se distingue de la articulación y que no puede definirse ni por un transporte de similitud, ni por un código, ni por una codificación? Por lo menos las condiciones de nuestro problema están bien determinadas. Entonces hay que avanzar.

Vuelvo sólo un momento sobre lo que hemos visto para decir que si el código no excluye la similitud, sino que la implica, la analogía no puede definirse realmente por la similitud. Sólo la analogía vulgar, común, se define por la similitud. La analogía estética no se define por la similitud puesto que produce la semejanza, pero la produce por medios totalmente diferentes.

Ven ustedes que hemos hecho una primera prueba: la analogía no puede definirse por la similitud. Ahí es donde estamos. Entonces, si no es la similitud lo que permite definir la analogía, ¿qué es lo que permite definirla? Investiguemos, demos un segundo paso.

Segunda hipótesis. La analogía o el lenguaje analógico podría definirse por o como un lenguaje de las relaciones. Es la hipótesis de Bateson, que es un autor también muy interesante. El lenguaje analógico sería un lenguaje de relación en oposición a qué. Al lenguaje convencional, al lenguaje de códigos. ¿Que sería qué? Que sería, dice Bateson –quien se atiene a cosas muy simples para intentar hacernos comprender algo muy curioso–, un lenguaje de los estados de cosas. Nuestro lenguaje codificado, nuestro lenguaje digital sería un lenguaje apropiado para la designación, para la determinación o para la traducción de los estados de cosas, mientras que el lenguaje analógico serviría y expresaría las relaciones.

¿Qué quiere decir Bateson? Él precisa lo que hay que entender por relación. Es curiosa esta historia. La necesito porque este desvío tan extraño va a devolvernos a la pintura. Hay un célebre texto de Bateson sobre el lenguaje de los delfines[2]. En efecto, Bateson ha hecho todo tipo de actividades en su vida extremadamente rica. Todavía vive. Fue el marido de Margaret Mead, una etnóloga. Entonces comenzó por la etnología, pero resulta que era mucho mejor que Margaret Mead. Ha hecho estudios de etnología muy, muy curiosos, muy profundos, muy importantes. Y además se trata realmente de una carrera a la americana. Es formidable. Se dijo: «Uf, no, no...». Es un buen caso de héroe americano. Ellos no paran de irse, de irse... Una especie de hippie... Es el hippie de la filosofía. Entonces se ha divorciado de Margaret Mead y después se ha divorciado de los salvajes. Luego cayó sobre los esquizofrénicos. Ha hecho una gran teoría de la esquizofrenia, una de las más bellas, teoría muy conocida hoy en Francia

[2] Cf. «Problemas de la comunicación en cetáceos y otros mamíferos», en Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, Carlos Lohlé, Bs. As., 1985.

jo el nombre de teoría del doble *impasse*[3]. Todo esto con una aplicación la teoría de los tipos a la esquizofrenia –está muy al corriente de la lógica Russell–. En fin, muy bueno. Luego se ha desinteresado. Entonces se ha :ojado sobre el leguaje de los delfines. Eso estaba aún mejor. La esquizofrenia parecía demasiado humana, demasiado monótona. «¡Los delfines!», se ce. Y trabaja con los delfines. Evidentemente tiene muchos créditos de armada americana, que se interesa mucho en los delfines. Pero los resul-dos de Bateson son muy cómicos, pues son propiamente inutilizables ıra los marines. Eso es una maravilla, es buen trabajo. Y van a ver por ıé invoco esta carrera.

Él comienza por decirnos cosas muy rudimentarias, porque se trata almente del estilo americano. Ellos no conocen nuestro desarrollo a la :cidental, a la europea. Parten de cosas extremadamente simples. Nosotros :ducimos, ellos anudan cosas simples, hacen una especie de nido de víbo-ıs y sacan una paradoja. Y sus paradojas son siempre tan bellas... Luego ɔnstruyen una lógica para desanudar la paradoja. Este no es en absoluto uestro funcionamiento mental. Por eso es que ellos inventan tantos con-:ptos. Hablo de los americanos que lo consiguen. Inventan muchos más ɔnceptos que nosotros porque nosotros hacemos muy deductiva la in-ención de conceptos. Ellos hacen sus especies de nudos reuniendo cosas ıuy diversas. Entonces Bateson pone un esquizofrénico, un salvaje y un elfín, y luego, bueno... algo va a salir. Creo que es una gran filosofía. Y demás implica tanto rigor como el nuestro, pues la última palabra será ıacer la lógica de la paradoja. Es por eso que son fundamentalmente ɔ́gicos. Aún así, están a la vez abiertos a todo. Es lógica al aire libre. Mien-ras que en nosotros se trata de la deducción en un medio cerrado. Es un ɔoco lo que acabo de decir: finalmente hacemos filosofía sobre caballete. Jstedes comprenden, la historia de la filosofía es nuestro caballete. En los ımericanos no es así. Pero en fin, es raro que sean del nivel de Bateson. 3ueno, no importa.

Bateson dice entonces: «Ustedes comprenden, el lenguaje convencional :s el hemisferio izquierdo del cerebro –el que comanda la parte derecha del :uerpo– y el lenguaje analógico es el hemisferio derecho». Se trata entonces

[3] Cf. «Hacia una teoría de la esquizofrenia», en Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, Carlos Lohlé, Bs. As., 1985.

del hemisferio derecho contra el izquierdo. Retomemos uno de nuestros puntos de referencia: el lenguaje convencional o digital está fundamentalmente articulado. Entonces el lenguaje analógico no está articulado. Comprenden que aquí damos vuelta en torno a nuestra cuestión: puesto que no es articulado, ¿qué es? Si hallamos lo que es, quizás tengamos ya nuestra definición de la pintura.

Bueno, no está articulado, es no-articulado. ¿De qué está hecho entonces? Está hecho de cosas no lingüísticas, incluso no sonoras, está hecho de movimiento, de *kinesis* –como se dice–. Está hecho de expresión de las emociones, está hecho de datos sonoros inarticulados: las respiraciones, los gritos... Ustedes comprenden que si habláramos de música, encontraríamos igualmente un problema, porque ¿qué es el canto? ¿Es articulado o inarticulado, es analógico o digital? No lo sabemos, así que no ponemos la música sobre nuestras espaldas. Pero ven entonces que este lenguaje analógico es en cierto modo un lenguaje bestial. Pero lo tenemos, está hecho de datos muy heterogéneos –y aquí Bateson solamente ensaya–: pelos que se erizan, un rictus en la boca, un alarido, por ejemplo. Todo eso es lenguaje analógico. Comprenden que ya estamos relativamente lejos: un grito no se asemeja a nada. No es la similitud la que va a definir el lenguaje analógico. ¿A qué se asemejan pelos que se erizan? No es un lenguaje de similitud. Un grito no se asemeja en absoluto al horror que ha hecho nacer ese grito. No es simple entonces.

¿Qué es lo que va a definir el lenguaje analógico? Bateson dice que es un lenguaje de las relaciones. ¿Qué quiere decir por «relaciones»? No quiere decir relaciones cualesquiera aunque parece hacerlo –hay textos en que lo dice–, porque si dijera relaciones cualesquiera, recaeríamos en la similitud. Es decir, el lenguaje analógico sería aquél que funciona por transporte de relaciones. Ejemplo: en un diagrama tienen que representar una cantidad grande y una cantidad relativamente pequeña, y hacen entonces dos niveles, uno más pequeño que el otro. Es similitud, y es en efecto un lenguaje de relaciones. Pero no es eso lo que quiere decir, ya que hemos eliminado la hipótesis de la similitud.

Lo que Bateson quiere decir es que se trata de un lenguaje que se supone expresa las relaciones entre el emisor y el receptor, entre aquel que lo emite y aquel al que está destinado. El lenguaje analógico es un lenguaje de relaciones. Subentendido: de relaciones entre el emisor y el destinatario. En otros términos, expresa ante todo las relaciones de dependencia bajo todas

ıs formas posibles. Ven que es muy diferente de la similitud. El lenguaje nalógico expresaría las relaciones, expresaría relaciones de dependencia ntre un emisor y un receptor. Bueno, eso es lo que haría el lenguaje analógico.

Cada vez que Bateson tiene una pequeña adquisición, experimenta la necesidad de bromear. Pero son siempre muy buenas bromas. Llama a sto la función *mu*. ¿Por qué *mu*? Porque *mu* es la letra griega que corresponde a nuestra *m*. Y, ven ustedes, el ejemplo al que vuelve siempre es el lel gato: el gato maúlla a la mañana: «Miaou». La función *mu* es la función «miaou». Los ingleses y los americanos jamás han salido de Lewis Carroll... ¿Qué es la función *mu* o «miaou»? Bateson dice que cuando el gato maúlla a la mañana en el momento en que ustedes se levantan, no les dice a través de ese maullido, que es lenguaje analógico: «Leche, leche». Les dice: «Dependencia, dependencia, yo dependo de ti». Hay todas las variantes que ustedes quieran. Hay «miaous» de enojo, en los que dice: «Dependo de ti y estoy harto de eso». Es un lenguaje muy rico. Pero con todas las modificaciones que ustedes quieran, siempre expresa la relación entre el emisor y el destinatario. Es la función *mu*.

Y Bateson dice que es un lenguaje en el que hay muchas deducciones. Vean la estructura de ese lenguaje: expresa directamente las funciones *mu*, es decir las funciones de dependencia, las relaciones de dependencia, y debemos deducir de ahí el estado de cosas. Es decir, debo deducir: «Vaya, mi pequeño gato quiere leche». Y si se trata de una bestia que habla con otra bestia en lenguaje analógico, hay igualmente lugar para deducir algo. Él ha recordado por ejemplo los famosos rituales de los lobos o de los perros, en los que aquel que reconoce su inferioridad tiende su cuello y hace en ese momento acto de dependencia frente al jefe o frente a la bestia más potente: tienen una relación de dependencia de la cual se deduce un estado de cosas. Sería el equivalente, en nuestro lenguaje, de: «No lo haré más». Los estados de cosas son fundamentalmente deducidos de las relaciones, de las relaciones de dependencia. Es así como Bateson define el lenguaje analógico.

Comprenden entonces que esta va a ser, en efecto, una historia muy curiosa. Porque ¿qué es por el contrario nuestro lenguaje, nuestro lenguaje codificado, nuestro lenguaje digital? Bateson nos dice que es un lenguaje que se apoya en primer lugar sobre los estados de cosas. Es un lenguaje esencialmente hecho para designar estados de cosas. Pero eso no impide que, como quien no quiere la cosa, toda la analogía esté detrás. Esto nos hace

dar un gran salto, y me gustaría que lo recuerden para más tarde. Creo que de cualquier manera los códigos se bañan en un auténtico baño analógico. Yo –o más bien Bateson– diría que en nosotros, en nuestro lenguaje codificado, convencional, el lenguaje designa estados de cosas por convención y de allí se inducen funciones analógicas. En el lenguaje analógico es casi lo inverso: el lenguaje expresa directamente relaciones analógicas de dependencia y de allí se deducen los estados de cosas.

Ahora bien, ¿por qué invocaba yo a los delfines? Los delfines poseen un lenguaje y nadie comprende nada de él. Bateson dice que si nadie comprende nada, existe muy bien la posibilidad de que no haya gran cosa para comprender en su lenguaje. Excepto una cosa muy extraña.

Tengo por el momento mis dos lenguajes: lenguaje analógico de las relaciones, lenguaje codificado de los estados de cosas. Supongan la siguiente operación totalmente loca. Uno se preguntaría quién es capaz de hacerla. Supongan que tengo una idea un poco loca: codificar relaciones analógicas en tanto tales, codificar funciones *mu*. Es decir, un lenguaje que sigue siendo analógico pero que pasa por un código. Es muy extraño un lenguaje así, un código injertado sobre flujos analógicos. A primera vista es imposible, se opone. Sin embargo, es un poco lo que hacía el ordenador hace un momento. Con un código binario, el ordenador codificaba un dibujo a reproducir y les producía el dibujo.

Supongan entonces relaciones de dependencia, funciones *mu*, que van a ser como tales codificadas. Hemos visto lo que podía querer decir codificado: estar tomado en un sistema de elecciones binarias. ¿Pero por qué un lenguaje analógico se haría codificar? ¿Qué necesidad habría de codificar un lenguaje analógico, es decir de injertar el código sobre la analogía? En un único caso, dice Bateson, el de los grandes mamíferos que han abandonado la tierra y han ido al agua. ¿Por qué? Porque los grandes mamíferos tienen un importante lenguaje analógico. Los mamíferos son los que han llevado más lejos sobre la tierra el lenguaje analógico. Cuando van al agua, están perdidos. ¿Por qué? Porque no tienen, como los peces, la posibilidad de un lenguaje analógico que les sea propio, que sea adecuado al medio marino, y ya no tienen los medios de ejercer el lenguaje analógico de la tierra. En efecto, el lenguaje analógico de la tierra implica una muy clara distinción entre la cabeza y el cuerpo, implica pelos, implica movimientos expresivos, todas cosas que las exigencias del agua no

lamente limitan, sino que además, incluso si las tuvieran, el mensaje no ría recibido, puesto que las condiciones de visibilidad bajo el agua son les que el lenguaje analógico terrestre no funciona.

Creemos que los delfines tienen un lenguaje misterioso, que tienen un nguaje convencional, pero en absoluto es así, no se trata de eso, dice ateson. ¿Tiene razón? Eso no lo sé. Pero él previene a los militares nortenericanos de que van hacia graves decepciones. Sencillamente, la paradoja e los delfines es que las condiciones marítimas a las que debieron adaptarse acen que hayan tenido que codificar lo analógico en tanto tal. No han onstruido un lenguaje digital, no han hecho un lenguaje de códigos, sino ue han debido codificar el lenguaje analógico. Esto deviene entonces muy xtraño. Él dice que personalmente está seguro de que si llegáramos a desfrar un poco el lenguaje de los delfines, no encontraríamos un lenguaje ngüístico. Que no encontraremos más que un contenido propiamente nalógico, expresando simplemente las relaciones de dependencia y no xpresando nada sobre estados de cosas.

Decir esto es su problema, pero ¿por qué me puse yo a contar esta tesis de ateson sobre el lenguaje de los delfines? ¿En presencia de qué nos pone? De algo que me interesa mucho: la posibilidad de injertar un código binario obre el puro lenguaje analógico. Esto nos permite superar un poco la ualidad de la que habíamos partido. ¿Y qué es lo que quiero decir? Ustedes a lo han adivinado. Imaginen un poco la fórmula a la que llegaría... Tengo omo una especie de sentimiento de que un pintor abstracto es exactamene como un delfín. Son delfines, son pintores delfines. Y son abstractos a ausa de eso. Su verdadera operación es inventar un código para toda una nateria y un contenido propiamente analógicos. Injertan un código sobre la nateria pictórica, y entonces ese código es enteramente pictórico. Por eso logran lgo genial. En otros términos, no son abstractos, son realmente mamíferos narinos. Me parece que es exactamente el mismo problema que el de los delfies, es el equivalente. Pero en fin, poco importa. Alcanza con avanzar un poco.

Aquí estamos como atascados. Estamos de acuerdo en todo lo que él ice, el lenguaje analógico ya no lo definimos por la similitud, sino por las elaciones de dependencia. ¿Pero nos sirve eso? ¿Nos abre algo? Puede ser, ero no tal cual. Para mí haría falta todavía una transformación. Pero ¿qué ransformación? ¿Cómo se expresan las relaciones de dependencia, cuál es u expresión? Ahí es donde estamos. Es decir, reclamo una tercera determi-

nación del lenguaje analógico, aún otra. Porque la relación de dependencia es en rigor el contenido de ese lenguaje. Si el lenguaje analógico posee una forma que le es propia, ¿cuál es esa forma? Hace falta una forma. ¿Cómo se expresan las relaciones de dependencia? Eso sería entonces la definición del lenguaje analógico. Suspenso…

¿Qué querías decir Anne?

Anne Querrien: Esto me hace pensar en el pasaje de *Mil mesetas* en el que hablan de los cuerpos.

Deleuze: Sí, de acuerdo, a mí también. Sólo que eso es aún más complicado. Como ya estamos en lo complicado, no va a acomodarse.

Anne Querrien: Y además me hace pensar en otra cosa, en el lenguaje operativo de los albañiles de las catedrales. Hay por ejemplo un estudio que ha hecho un tipo que se llama Scobeltzine, en el que explicaba la escultura romana y gótica y mostraba que había todo un código sobre los capiteles que justamente expresaba las relaciones de dependencia social.

Deleuze: Ah… Eso es interesante.

Anne Querrien: Se llama *L'art féodal et son enjeu social*[4], de Scobeltzine. Es un arquitecto. Muestra que no es más que una expresión de las relaciones de dependencia dentro de la escultura, y que todo el arte gótico se puede interpretar de esta manera.

Deleuze: ¡Formidable! ¿Escuchan lo que dice o no? ¿No quieres ponerte de pie y volver a decirlo muy rápidamente? Porque esto puede interesar…

Anne Querrien: Hay un arquitecto que se llama Scobeltzine que ha escrito un libro que se llama *L'art féodal et son enjeu social*, y que dice que toda la escultura y la arquitectura de las catedrales es la expresión de las relaciones de dependencia social, a través de un código arquitectónico en las

[4] André Scobeltzine, *L'Art féodal et son enjeu social*, Gallimard, Paris, 1973. (Trad. Cast.: *El arte feudal y su contenido social*, Mondadori, Madrid, 1990).

bóvedas –o en la manera de mostrarlas– y de un código de la escultura, especialmente en los capiteles. Explica muy en detalle los capiteles y las formas, toda esta línea gótica.

Deleuze: Hay que leer ese libro. Es preciso que lo lea.

Anne Querrien: Sí, sí, vale la pena.

Deleuze: Me harás una pequeña nota con el nombre, porque no lo he tomado hace un momento.

Anne Querrien: Debo tener algunas anotaciones propias.

Deleuze: Pásamelas. Eso me evitará leerlo *[Risas]*. Esto es muy importante, hay un montón de cosas así en las que yo no pienso.

Tomemos el ejemplo sonoro. El lenguaje analógico supera la voz, la desborda, de acuerdo. Pero hay también en la voz lenguaje analógico. Ahora bien, los lingüistas no nos han ocultado algo muy curioso. El lenguaje –lenguaje de convención para ellos– está hecho de lo que llaman rasgos distintivos internos. Y aún más, lo que llaman rasgos distintivos internos son precisamente las relaciones binarias entre fonemas, una relación fonológica. Una relación binaria entre fonemas sería un rasgo distintivo interno del lenguaje. Pero ellos siempre han dicho que existían otros rasgos lingüísticos. ¿Qué son estos rasgos lingüísticos? Los tonos, las entonaciones, los acentos. O para ser más precisos, la altura de la voz, la intensidad de la voz y la duración. Altura, intensidad y duración que van a determinar tres tipos de acentos.

¿Qué es esto? ¿Puedo decir que es lo que se distingue de la articulación? ¿Qué hacen los lingüistas? Lo que me perturba es que reconocen estos rasgos no internos o, en el límite, estos rasgos no distintivos –por ejemplo, Jacobson define así lo que llama la poética en su relación con la lingüística–[5]; reconocen la especificidad de esta región, pero intentan codificarla totalmente, es decir, le aplican sus reglas binarias. En Jacobson es muy claro. Al contrario, yo parto en esta búsqueda de lo que es lenguaje analógico y cuál sería su concepto, parto de la necesidad de no aplicar reglas de código, es

[5] Cf. Roman Jacobson, *Lingüística y poética*, Cátedra, Madrid, 1983.

decir, de no binarizar este dominio de los rasgos llamados «prosódicos» o «poiéticos». Ahora bien, ¿de qué se trata entonces? Diría también que se trata de la voz no articulada. La voz no articulada tiene una altura, una intensidad, una duración, y tiene acentos.

Los acentos y las articulaciones son todavía un gran problema para la música. Felizmente no nos ocupamos de ella, pero igualmente: ¿cuál es el rol del código en la música, cuál es el rol de lo no articulado? ¿Qué se opone al código musical en la propia música? Eso sería un problema. Todo el mundo sabe qué es lo que se opone finalmente a los códigos en la música. Pero no importa, vamos a verlo dentro de un momento.

¿Qué es todo este dominio de lo analógico? Y bien, hay un término cómodo pero que no nos va a conformar de entrada porque va a ser difícil encontrarle un concepto: modulación. No digo que haya una oposición simple –aunque en algunos aspectos la hay– entre articulación y modulación. Quiero decir que la modulación son los valores de una voz no articulada. Puedo partir de ahí. Dicho esto, existen todas las mezclas que ustedes quieran entre modular y articular, entre modulación y articulación.

Pero ahora que tenemos una hipótesis –comprendan la importancia– me extiendo para que vean cuál es la cuestión en todo esto.

Digo que el lenguaje analógico se definiría por la modulación. Diría que cada vez que hay modulación, hay lenguaje analógico, y por ende hay diagrama. En otros términos, el diagrama es un modulador. Ven que esto responde bien a mis exigencias: el diagrama y el lenguaje analógico son definidos independientemente de toda referencia a la similitud. No hará falta que reintroduzcamos los datos de similitud en la modulación. El lenguaje analógico es modulación. El lenguaje digital o de código es articulación.

Todo tipo de combinaciones son posibles, de modo que ustedes pueden articular flujos de modulación, pueden articular lo modulatorio. En ese momento injertan un código. Y eso puede ser muy importante, puede ser que necesite pasar por un código para dar a la analogía todo su desarrollo.

¿En qué puede ayudarnos esta hipótesis respecto a la pintura? Apliquemos bestialmente, puesto que la pintura es un lenguaje analógico, y quizás el más alto de los lenguajes analógicos conocidos hasta hoy. ¿Por qué? Porque pintar es modular. Pero ¿es modular qué?

Atención: se modula algo en función de otra cosa. Precisemos qué es lo que va a intervenir en este concepto de modulación. En un caso muy

simple, se modula algo que llamaremos portador o *médium*, onda portadora o *médium*. ¿En función de qué se modula un *médium*? En función de una señal. Y sobre esto son tan sabios como yo: es la tele y lo que ustedes quieran; vivimos dentro de eso, vivimos dentro de empresas de modulación. Se modula un portador o un *médium* en función de una señal, de una señal a transportar. La modulación no es un transporte de similitud. ¿Qué es? Todavía no lo sabemos.

¿Puedo aplicar en el caso de la pintura esta primera definición muy amplia, de tal manera que no sea una aplicación, de tal manera que sea evidente que es una definición de la pintura? ¿Cuál es la señal? Aquí diría que conservemos las categorías más gastadas. Cuanto más gastadas, mejor será. La señal es el modelo. Caso más complejo: la señal sería más bien lo que hemos llamado con Cézanne el motivo, y que no es lo mismo que el modelo. Pero no importa. Es el modelo o, en un sentido más particular, el motivo. O también diría que es la superficie de la tela. Ella también es la señal. El modelo es señal, pero la superficie de la tela también lo es. Todo esto no se opone, depende sin duda del punto de vista en que me sitúe. Hay todo tipo de relaciones.

Pintar es modular. ¿Qué es lo que modulo sobre la tela? Sólo veo dos cosas que convocan a la modulación. O bien modulo la luz, o bien modulo el color, o bien modulo ambos. En efecto, la luz y el color son verdaderamente las ondas portadoras de la pintura. De modo que, una vez más, no estoy en absoluto seguro de que se pueda definir la pintura por la línea y el color.

Diría entonces que pintar es modular la luz o el color, la luz y el color, en función de la superficie plana y –lo que no se opone– en función del motivo o del modelo que cumple el rol de señal.

¿Qué hay al final de la modulación? La figura sobre mi tela. Sea la línea de Pollock, de hecho sin figura, sea la figura abstracta de Kandinsky o sea la figura figural de Cézanne o Van Gogh, a la salida de la modulación tengo lo que puedo llamar la Semejanza, con una gran S mayúscula. Sólo que la he producido con medios no semejantes. De ahí el tema del pintor: «Llegaré a una semejanza más profunda que la del aparato fotográfico», «llegaré a una semejanza más profunda que cualquier semejanza». Porque la he producido por medios completamente diferentes. Y esos medios completamente diferentes son la modulación de la luz y del color.

Así pues, tenemos el mérito de añadir una más a todas las infinitas definiciones de la pintura, como «es un conjunto de colores reunidos sobre una superficie plana», o «es marcar la superficie», o «es esto o es aquello». Evidentemente, no es gran cosa. Pero al menos tenemos un problema preciso: ¿de qué manera la luz y el color son objeto de modulaciones? ¿Qué es una modulación sobre superficie plana de la luz y el color? Se trata de llegar a decir qué es modular la luz, qué es modular el color.

Por tanto, estamos en la plena exigencia de definir un concepto de modulación que se distinga estrictamente del concepto de articulación y que al mismo tiempo no haga ningún llamado a la similitud y a la relación de similitud. Y podría decir que el diagrama es matriz de modulación. El diagrama es modulador, exactamente como el código es matriz de articulación. Y no hay ninguna imposibilidad de lanzarse a la extraña empresa de pasar por una fase de código si eso hace ganar algo al diagrama, si hace ganar algo al lenguaje analógico, si hace ganar algo a la modulación. Puede muy bien que la modulación gane mucho al pasar por una fase de código. En otros términos, puede muy bien que la pintura abstracta haga realizar un progreso fundamental a toda la pintura, no desde el punto de vista de la invención de un código, sino desde el punto de vista paradójico del progreso de un lenguaje analógico, desde el doble punto de vista de la modulación del color y de la modulación de la luz. ¿Qué querría decir modular el color, modular la luz?

Para terminar, entonces, volvemos a partir nuevamente de cero. ¡Modular, modular, modular! ¡Modular, no articular! ¿Qué nos dice para la formación de un concepto? Intento tirar a diestra y siniestra. Quisiera invocar dos tipos de datos: datos literarios y datos tecnológicos.

En cuanto a los datos literarios, es completamente simple. Hay un gran texto que ya ha sido comentado desde mil puntos de vista, pero que quisiera aquí comentarlo desde este. Es el texto de Rousseau sobre el origen de las lenguas[6]. El texto de Rousseau tiene algo para decirnos sobre este problema. ¿Por qué? Porque en este texto tan extraordinario Rousseau tiene una idea fundamental: que el lenguaje no puede tener por origen la articulación. Exagero. Para Rousseau todo lenguaje es articulado, pero la articulación no puede ser más que una segunda etapa de la voz. Antes del lenguaje articulado, existe la voz.

[6] J. J. Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Akal, Madrid, 1980.

¿Y qué es la voz? Es la voz melódica, dice Rousseau. ¿Y cómo es definida la voz melódica? Es definida de una manera muy estricta: es la voz que conlleva acentos. No solamente la voz que conlleva acentos, porque se podría decir que toda lengua los tiene. Para Rousseau, de hecho, las lenguas ya no tienen acentos. Los tienen más o menos, pero el secreto del acento está en las lenguas desaparecidas. Los griegos tendrían todavía una lengua con acento. Quizás un poco el inglés aún hoy. Pero en fin, no es Rousseau quien dice esto. ¿Por qué quiere decir que nuestras lenguas ya no tienen acentos? Claro que tienen acentos, sí. Pero ya no tienen *el* acento, dice él. Cuando no hay acentos, ya no existe *el* acento. Quiere decir que, desde su punto de vista, las diferencias de acentos deben corresponder a diferencias de tonos. Ahora bien, en nosotros, los acentos no corresponden a diferencias de tonos, las diferencias de acentos no corresponden a diferencias de tonalidades. De hecho, nuestros acentos están completamente degradados. ¿Por qué los acentos están totalmente degradados en nuestras lenguas? ¿Por qué nuestra lengua ha dejado de ser melódica, cuando el verdadero lenguaje es melódico? Han dejado de ser melódicas al mismo tiempo que devenían lenguas articuladas.

¿Y por qué se han vuelto lenguas articuladas? La idea de Rousseau es bella, pero es muy extraña. Dice que se han vuelto articuladas allí donde no han nacido. A su modo de ver, las lenguas han nacido en el sur. Es allí donde hay condiciones para un nacimiento del lenguaje. Las lenguas son en principio meridionales, pero eso no impide que ganen el norte. Aquello que articula son los duros hombres del norte. Aún más, llega varias veces hasta a decir formalmente: «La articulación es por naturaleza convencional». La articulación es convención. Acordamos. Pero, ¿qué querrían decir en términos modernos las articulaciones? Ellas están determinadas por elecciones. Hacer elecciones. Es el dominio de las elecciones binarias, absolutamente. La articulación es entonces convencional. ¿Por qué los duros hombres del norte articulan? Porque son los hombres de la industria. El hombre del norte, con sus necesidades de industria, está forzado a articular porque ya no sabe decir «ámame», dice Rousseau. Sólo sabe decir «ayúdame», y la prueba de amor es para él que lo ayuden, es ayudarlo en un trabajo. La lengua del trabajo, la lengua de la industria, es entonces una lengua fuertemente articulada.

Hay, a pesar de todo, datos inarticulados, dice Rousseau, hay siempre sonidos inarticulados en los hombres del norte. Ese texto es muy bello.

Articulan, es realmente un lenguaje articulatorio, pero conservan sonidos inarticulados. Sólo que se convierten en gritos espantosos. Hay un doblete: cuando la articulación se adueña del lenguaje, el sonido inarticulado deviene una especie de paroxismo, un sonido espantoso.

¿Qué es lo que tiene en la cabeza? La triste situación de la opera de Rameau[7]. ¿Cuál es el equivalente en música de la articulación? ¿Cuál es el código musical? La articulación es la armonía, es decir, aquello de lo cual Rameau decía: «Es la matriz de todas las músicas». La armonía con sus cortes verticales efectuados sobre las líneas melódicas y sus determinaciones de los acordes. Rousseau retoma todo este tema –la composición de su ensayo es muy sabia– diciendo que la armonía en música es exactamente lo que la articulación en el lenguaje. Es la parte convencional. Sólo la melodía es natural. La armonía es la convención. Y esta música de convención ha roto de tal modo con la melodía, que lo que hay de inarticulado, de inarmónico, va a pasar por gritos horribles. Es toda la relación de la voz y de la música lo que en ese momento está fundamentalmente desnaturalizado para Rousseau. La voz recae en gritos horribles al mismo tiempo que el raudal melódico pasa bajo la dependencia del acorde armónico de pura convención.

De modo que, en su lucha contra Rameau, Rousseau le opone una música puramente melódica con muy poco de armonía, donde la voz está inarticulada pero renuncia a todo grito espantoso, es la voz placentera de la melodía pura. De allí la triple voz, el punto y el contrapunto, etc., pero sin ninguna sumisión a la exigencia de armonía. ¿Qué va a definir la melodía contra la armonía? La modulación de la voz. Modulación que va a definir positivamente la voz no articulada, mientras que desde el punto de vista de la armonía la voz no articulada ya no puede ser definida sino negativamente bajo la forma de gritos horribles. ¿Qué diría entonces hoy un Rousseau actual en relación, por ejemplo, a la ópera italiana, a la ópera wagneriana?

[7] En 1752, tras la representación de *La Serva Padrona* de Pergolesi, había estallado en París la famosa polémica conocida como la «*Querelle des Bouffons*», donde los enciclopedistas atacaron la tradición de la ópera francesa. Rousseau publicó en 1754 su libelo titulado *Lettre sur la musique française* («Carta sobre la música francesa»), donde atacaba la obra artística y teórica de Rameau. El compositor se defendió en una serie de respuestas publicadas entre 1755 y 1760.

En fin, intento restituir su esquema. Ustedes ven su idea: hay como dos etapas fundamentales del lenguaje. Una primera etapa en la que el lenguaje no podía nacer en absoluto del interés o de la necesidad. Con esta idea se opone a todo el siglo XVIII.

Anne Querrien: Hay un texto extraordinario, es el de Brisset[8]. El hombre desciende de las ranas y descubre su sexo, es decir el organismo fundamental...

Deleuze: Sí, pero eso no me conviene. Contrariamente al ejemplo de hace un momento, es pura similitud sonora, es un juego de similitudes. Hace falta forzar para traer a Brisset. Tengo la sensación de que Brisset es un problema completamente distinto.

Volvamos al interés. ¿Por qué dice Rousseau que en el interés y en la necesidad, e incluso en la industria, bastaría en última instancia con el gesto, bastaría con un lenguaje puramente gestual? Eso me interesa mucho, porque el lenguaje gestual es un lenguaje de similitud. No hay más que hacer mímica. Si hago así... todo el mundo comprende que quiero decir tirar de la cuerda. Lenguaje gestual. Un militar saca su espada y luego la extiende en una dirección... hasta el jinete más cretino siente que hay que ir para allá. Alcanza con un lenguaje de los gestos.

Intervención: Hay un texto de Marcel Jousse en el que expone este problema[9]. Hace remontar el lenguaje al gesto, justamente, diciendo que la palabra ha sido creada porque el hombre no era perezoso...

Deleuze: ¿Un texto de quién?

Intervención: De Marcel Jousse.

Deleuze: No hace falta referirse a Marcel Jousse porque es una tesis muy corriente en el siglo XVIII, una tesis completamente clásica: el lenguaje que tiene su origen en el trabajo y en los gestos del trabajo. Y es eso lo que dice Rousseau.

[8] Cf. Jean Pierre Brisset, *La science de Dieu ou la Création*, Charnuel, Paris, 1900.
[9] Cf. Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Gallimard, Paris, 1975.

Intervención: Él va un poco más lejos que eso porque analiza la capacidad del hombre para reproducir las interacciones exteriores.

Deleuze: Bueno, podría ser interesante si existe una dimensión analógica en lo que llama las interacciones. Pero en fin, es otro tema.

Intervención: Está también el análisis del lenguaje y en particular de las funciones ritmo-melódicas.

Deleuze: Sí, seguramente...

Comprenden entonces la idea de Rousseau, es muy simple. El lenguaje no puede tener más que un origen: la pasión. Esto va a meternos entonces en una especie de elemento que es ya casi estético, porque se trata de todo lo que algunos críticos de arte llaman el momento pático. *Pathos* por oposición a *logos.* Podríamos decir que el *logos* es el código, pero que existe un elemento que es el elemento pático, la pasión. Nos damos cuenta de que es por eso que el lenguaje tiene un origen meridional. Nos encontramos alrededor de la fuente, los jóvenes y las jóvenes se ponen entonces a danzar, dice Rousseau. Es el origen de la modulación.

Ven entonces esta especie de esquema de Rousseau. Primero: exclusión del lenguaje gestual, porque el lenguaje del gesto es la analogía común, opera por similitudes. Segunda etapa: modulación de la voz. Es la segunda analogía, la gran analogía estética. Ya no se define por la similitud, sino por la modulación. La voz melódica. En tercer lugar, el lenguaje desborda hacia el norte, los pueblos del norte se lo apropian y en función del desarrollo de la industria introducen y someten todo el lenguaje melódico a las leyes de la articulación, al mismo tiempo que la música será sometida a las leyes de la armonía.

Lo que retengo es que Rousseau va a definir a esta modulación como melodía. ¿Qué será esta voz melódica? Aquí es donde me quedo. Hasta la próxima.

VI.
La analogía y los tres tipos de modulación. ¿Qué es la pintura?

12 de Mayo de 1981
Primera Parte

Nuestro problema era llegar a una definición del lenguaje analógico. Y una vez más, las condiciones del problema han sido determinadas porque vemos relativamente bien, fácilmente, lo que se opone al lenguaje analógico, es decir el lenguaje digital o de códigos.

Y en efecto, hemos acabado por definir el lenguaje de códigos o digital por el concepto de articulación. Les recuerdo que para nosotros, al final de la última vez, «articulación» era un concepto en el sentido de que no se reduce a sus concomitantes físicos o fisiológicos. No se reduce a los movimientos llamados «de articulación» que acompañan el lenguaje digital o que han pasado al estado de actos de palabra. Habíamos intentado fijar el concepto lógico de articulación de la manera más simple, diciendo que consiste en la posición de unidades significativas, en tanto que estas unidades son determinables por sucesiones de elecciones binarias. Nos parecía que un conjunto finito de unidades significativas determinables por sucesión de elecciones binarias se correspondía bien a los caracteres del código.

Pero entonces, ¿cómo podríamos definir el lenguaje analógico, a diferencia de este lenguaje digital o de código? Les recuerdo. Primera hipótesis: el

lenguaje analógico es el lenguaje de la similitud y está definido por la similitud. No hace falta decir que esto es insuficiente. Pero al menos la similitud nos permitiría definir un primer tipo de analogía. Es lo que habíamos llamado la analogía común o, en última instancia, la analogía fotográfica. Ahí la analogía se define por el trasporte de similitud, sea similitud de relaciones, sea similitud de cualidades. No hay que renunciar demasiado rápido a esta dirección, lo veremos, porque nos importará mucho para todo lo siguiente.

Si defino el lenguaje analógico por la similitud, en el sentido que sea, ¿cuál va a ser el modelo de esta analogía común? El modelo sería el molde. Moldear algo, imponerle una similitud. Diría que es un polo de la analogía.

Ahora bien, ¿las operaciones de moldeado pertenecen esencialmente al lenguaje analógico? Quizás. Pero ¿qué es lo que nos hacía decir que, aún si allí está bien definida una dimensión del lenguaje analógico, eso no cubre el conjunto de ese lenguaje? Nos parecía que seguramente hay siempre una especie de similitud que juega en el lenguaje analógico, pero eso no es una razón, o no es una prueba de que el lenguaje analógico pueda ser definido por la similitud.

¿En qué caso el lenguaje analógico puede ser definido por la similitud? Únicamente en el caso en que la similitud es productora, productora de una imagen. Ahora bien, ese es el caso en la operación del moldeado. Pero nos parecía que había muchos casos en los que la analogía no pasaba por una semejanza o una similitud productora, sino que, al contrario, la similitud o la semejanza era producida. Producida al final de la operación de analogía. Desde entonces, en el caso en que la semejanza fuera producida al final de la operación –y era precisamente el caso de la pintura–, el proceso analógico no puede estar definido por aquello que produce. De allí la necesidad –aún si conservamos este polo similitud = moldeado como un primer polo del lenguaje analógico– de sobrepasar ese criterio de la similitud en función de otras formas de analogía.

Habíamos considerado muy rápido un segundo criterio. La posibilidad de definir la analogía, el lenguaje analógico, por y como un lenguaje de relaciones. Relaciones de un tipo particular, es decir, relaciones de dependencia entre un emisor y un receptor, entre un locutor y un destinatario. Habíamos visto que esta era otra definición. ¿A qué modelo reenviaría? Vamos a buscarlo en un momento. Y habíamos visto que aquí también, aún si había una forma de analogía que correspondía a esto, no agotaba el polo de la analogía.

Finalmente, habíamos llegado a una tercera capa analógica. En efecto, nos parecía que era preciso que estas relaciones de dependencia inscriptas en la analogía reenvíen a una forma de expresión particular. ¿Qué era la forma de expresión de estas relaciones de dependencia? Y bien, proponíamos esta tercera determinación de la analogía –y allí Rousseau había acudido en nuestra ayuda–: algo del orden de la modulación. A cargo nuestro, evidentemente, el intentar hacer de la modulación un concepto, lógicamente tan riguroso como el concepto de códigos o el de articulación.

¿En qué es que esto toca el corazón de nuestro problema? Es que la modulación es el régimen de la analogía estética. Sería la ley de los casos en que la semejanza, la similitud, no es productora, sino producida por otros medios. Estos otros medios no semejantes que producen semejanza, estos medios que no se asemejan al modelo y que producen la semejanza, serían precisamente la modulación. Producir la semejanza sería modular.

Tenemos como tres formas de analogía: la analogía por similitud, la analogía por relación, por relación interna, y la analogía por modulación. Volvamos, entonces. Nuestra preocupación es doble: mantener un concepto de analogía coherente para todos estos casos, y a la vez distinguir fundamentalmente estos tres.

Yo diría de la primera forma de analogía, por similitud y transporte de similitud, por semejanza productora, que es entonces una analogía común o física. Al mismo tiempo estas palabras son insuficientes, pero sirven de punto de referencia totalmente provisorio, transitorio. A la segunda forma de analogía, las relaciones de dependencia interna, diría que la llamemos –intentaremos ver por qué– analogía orgánica. Y luego, a la analogía por modulación, a la semejanza producida por otros medios, llamémosla provisoriamente analogía estética.

Multipliquemos aún más los términos. La primera forma de analogía tendría su modelo en el moldeado. La operación de moldeado es, en efecto, si intento definirla, una semejanza, una similitud impuesta desde afuera. Es una operación de superficie. Es una operación de información, de información de superficie. Por ejemplo, pongo un molde sobre arcilla. ¿Qué espero? Espero que la arcilla, bajo la impresión del molde, haya alcanzado una posición de equilibrio. Luego desmoldo. Hay transporte de similitud. Bien, es por completo la experiencia de la analogía común, de la analogía vulgar por moldeado. Es una operación de superficie. Insisto en esto porque pre-

·o nociones de las cuales tendremos enseguida necesidad. Es una opera-
n de borde, de superficie.

Podríamos decir también que este tipo de analogía es la analogía super-
ial o pelicular. Si busco qué realidad física respondería a esto, si intento
a especie de concreción, diría que se trata del estadio cristal. El cristal,
mo se dice, tiene una individuación pelicular. Crece por los bordes, la
stancia interna no es lo que cuenta. El cristal sería la formación superficial
e crece por los bordes.

Entonces, si paso al dominio de lo orgánico, ¿qué es lo que distingue la
dividualidad orgánica de la individualidad cristalina? ¿Qué es lo que
stingue la legalidad orgánica de la legalidad cristalina?

A riesgo de mezclar todo –pero es para que comprendan que no abando-
ımos nuestro problema esencial–, ¿qué es lo que hace que algunos críticos
ıyan intentado definir el arte egipcio por la «legalidad cristalina», en oposi-
ón al arte griego, al que definían por la «legalidad orgánica»? En el momento
ı que parecemos estar muy lejos de nuestras preocupaciones, puede ser que,
or el contrario, estemos formando conceptos que van a prepararnos para
quello que necesitaremos más tarde en nuestras categorías estéticas.

¿En qué el transporte orgánico es diferente de un moldeado? ¿Qué es el
·ansporte orgánico? En efecto, lo vemos bastante diferente de una cristali-
ación. ¿Qué es la reproducción orgánica? Lo recuerdo, había hablado de
lla a propósito de otra cosa completamente distinta.

Buffon, el gran Buffon, forma un concepto que me parece de una
udacia extrema para su época, porque es verdaderamente un concepto
ilosófico. Esto forma parte ciertamente de las injusticias del mundo, por-
que ha habido muchas burlas, en el mismo siglo XVIII, sobre esta noción de
Buffon. En efecto, esta noción es tan bella que, como todas las nociones
bellas, puede atraer la crítica y la ironía. En la Historia natural de los anima-
es él dice: «Ustedes comprenden, la reproducción es algo muy curioso, y es
an curioso que habría que formar incluso, para comprender el género del
problema del que se trata, un concepto contradictorio». Y el concepto
contradictorio totalmente maravilloso que Buffon forma es aquél que bau-
tiza como «molde interior»[1]. Lo viviente se reproduce no por moldeado

[1] Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, «Histoire naturelle des animaux», en *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 2007.

externo –podríamos decir a grosso modo, por cristalización, por inexacto que sea–, sino por moldeado interior.

¿En qué la idea de molde interno es una noción extraña? Es efectivamente un molde que no se atendría a la superficie, un molde que moldearía el adentro, lo cual parece absolutamente contradictorio. ¿Qué quiere decir «moldear el adentro»? Un molde no puede llegar a una interioridad cualquiera más que haciendo su superficie. Buffon llega a decir que «molde interior» es tan contradictorio, que es como decir «superficie masiva». Maravilloso.

¿Podemos concebir la noción y la operación de un molde intrínseco, de un molde interior? Buffon precisa: «Sería a la vez una medida, pero una medida que subsumiría, que contendría una diversidad de relaciones entre las partes. Una medida que comprendería, en tanto que tal, muchos tiempos o una variación de las relaciones, de las relaciones interiores».

Encuentro allí toda mi noción, toda mi segunda analogía. ¿Cómo se podría llamar una medida cuyos tiempos son variables, una medida a diferentes tiempos? Arriesguemos una palabra. ¿No es eso lo que podríamos llamar un módulo? No hacemos más que agrupar palabras. Digo, hay un molde, y luego hay también un módulo. No es lo mismo. ¿No sería el módulo algo como el molde interior?

Y sí, luego estaría la modulación. Tendría aquí una serie conceptual. La analogía agruparía los tres casos: el molde, el módulo, la modulación. Está bien, porque nuestro concepto de modulación empieza a nacer un poquito. Sería una especie de serie creciente: molde, módulo, modulación.

¿Qué diferencia hay en los dos extremos, entre un molde y una modulación, entre moldear y modular? Simondon da, en su libro sobre la individuación, una diferencia muy clara. Dice que son como «dos extremos de una cadena». Moldear es modular definitivamente, de una manera definitiva. Es decir, se impone una forma a una materia, la adquisición de equilibrio lleva un cierto tiempo en el moldeado, hasta que la materia llega a un estado de equilibrio impuesto por el molde. Una vez alcanzado este estado de equilibrio, desmoldamos. Hemos, entonces, modulado de manera definitiva.

Pero inversamente, en el otro extremo de la cadena, si moldear es modular definitivamente, modular es moldear. ¿Pero moldear qué? Es un molde variable temporal y continuo, es moldear de manera continua. ¿Por qué? Porque una modulación es como si el molde no cesara de cambiar. El estado

de equilibrio es alcanzado inmediatamente, o casi inmediatamente, pero el molde es lo variable.

Gilbert Simondon. El libro se llama *El individuo y su génesis físico biológica*[2]. Leo: *La diferencia entre los dos casos* –moldear y modular– *radica en el hecho de que, para la arcilla* –operación de moldeado– *la operación de adquisición de forma es finita en el tiempo. Ella tiende bastante lentamente (en algunos segundos) hacia un estado de equilibrio. Luego, el ladrillo es desmoldado. Cuando el estado de equilibrio es alcanzado se aprovecha a desmoldar.* Ahí está. *En un tubo electrónico,* –este es el caso de la modulación– *se emplea un soporte de energía (la nube de electrones en un campo) de una inercia muy débil. De modo que el estado de equilibrio (...) es obtenido en un tiempo extremadamente corto en relación al precedente (algunos billonésimos de segundo, en un tubo de gran dimensión) (...) En estas condiciones, el potencial de la grilla de comando es utilizado como molde variable. La repartición del soporte de energía según este molde es tan rápida que se efectúa sin retardo apreciable (...) El molde variable sirve entonces para hacer variar en el tiempo la actualización de la energía potencial de una fuente. No se detiene cuando el equilibrio es alcanzado* –en efecto, es alcanzado inmediatamente– *se continúa al modificarse el molde, es decir, la tensión de la grilla. La actualización es casi instantánea. No hay jamás detención para desmoldar porque la circulación del soporte de energía equivale a un desmolde permanente. Un modulador es un molde temporal continuo*[3]. Maravilloso. Es justo lo que nos faltaba.

Y puedo decir a la vez que estamos en camino de obtener nuestro concepto de analogía, en tanto que debe responder a una doble exigencia. Exigencia casi contradictoria, pero no importa. Primera exigencia: que no nos contentemos con definir la analogía por la similitud o un transporte de similitud, puesto que, en efecto, el paso más bello de la analogía como analogía real [*royale*] o estética, se da cuando la similitud es producida y no

[2] Con ese título se había editado la primera mitad de la tesis principal de doctorado de Gilbert Simondón (Cf. *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, París, 1964). Recientemente se ha editado esta tesis en su totalidad (*L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Millon, Grenoble, 2005). La primera traducción al castellano de esta obra aparecerá el año próximo en una coedición entre las Editoriales Cactus y La Cebra.

[3] G. Simondon, *L'individuation à la lumière...*, op. cit., pp. 46-47.

productora. Pero por otra parte, y al mismo tiempo, tenemos que agrupar todos los casos de analogía en un mismo concepto, incluidas las analogías de simple similitud.

Entonces, tiendo a satisfacer estas dos exigencias diciendo, por una parte, que no es la similitud lo que define la analogía y el lenguaje analógico, es la modulación. Rousseau tenía toda la razón, el lenguaje analógico es un lenguaje de modulación. Por otra parte, puedo reagrupar todos los casos de analogías, incluida la analogía de simple similitud o vulgar, diciendo que la modulación no es más que el término extremo de una serie, de una serie de sub-conceptos, de una serie de operaciones: una, que definiría como moldeado; otra, que definiría como moldeado interno, y una tercera que definiría como modulación propiamente dicha.

Simondon termina esta página que acabo de leer diciendo que efectivamente hay una serie. He aquí lo que dice: *El molde y el modulador son casos extremos. Pero la operación esencial de adquisición de forma se cumple en ellos de la misma manera; consiste en el establecimiento de un régimen energético, durable o no. Moldear es modular de manera definitiva; modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable*[4]. Entre los dos, dice, hay algo. Y llama a ese algo «el modelado». Se ve bien que el modelado es intermediario entre el molde y la modulación. Opera ya el esbozo de un molde temporal continuo.

El modelado sería quizás, para nosotros, una determinación no muy precisa todavía. Hemos visto que nos convenía más el molde externo, el molde interior de Buffon y la modulación como respondiendo a las tres figuras de la analogía. Añado, para fijarles nombre a los términos, que al primer caso –moldeado– le haría corresponder un tipo de legalidad que llamamos provisoriamente «cristalina»; al segundo –molde interior–, «legalidad orgánica»; y al tercero tengo ganas de llamarle –y aquí las palabras varían, por el momento– «legalidad estética» o quizás, tomando literalmente la página de Simondon, «legalidad energética».

Ven entonces que puedo concluir este primer punto. Diría que la modulación es un concepto tan coherente, tan consistente como el opuesto concepto de articulación. Permite definir lo que hay de particular en la analogía o en la operación estética, pero también lo que hay de general en la analogía. Lo que hay de particular es la modulación, en tanto que se distin-

[4] *Ibidem*, pág. 47.

gue de todo moldeado. Y lo que hay de general es la serie que va del moldeado a la modulación o de la modulación al moldeado. Bueno, este es un primer punto.

Comtesse: Quisiera decir algo a propósito del leguaje digital y del lenguaje analógico, tal como lo encontramos, por ejemplo, en la teoría de la información, la teoría de la comunicación, la pragmática. Watzlawick o Bateson, por ejemplo. En particular en Bateson, y en su primer libro, que se llama *Naven*[5], la diferencia que se hace entre lenguaje digital y lenguaje analógico no puede ser esta diferencia totalmente contenida o mesurada por una simple vía lingüística. Por ejemplo, los discursos que emites, suponen que hay una vía lingüística que justamente operaría, al interior de unidades molares del lenguaje, de unidades significativas, la elección binaria al nivel de los elementos en el nivel de la articulación. Eso es una vía lingüística. Sólo que la vía lingüística es una vía que corresponde a la lengua. Evidentemente, si definimos los monemas y los fonemas, las unidades significativas y los rasgos distintivos, permanecemos en la estructura de la lengua y estamos en la vía lingüística. Pero precisamente, en la teoría de la información y de la comunicación, del comportamiento pragmático, la diferencia entre digital y analógico no se sitúa para nada al nivel de la vía lingüística, y por tanto de la lengua, sino al nivel de un sentido del lenguaje. Es la diferencia entre lengua y lenguaje.

Por ejemplo, alguien como Watzlawick dice esto: «La verdadera diferencia entre el lenguaje analógico y el lenguaje digital es que en el lenguaje digital hay sí una binariedad, pero que no descansa sobre elementos de la lengua». No simplemente sobre elementos de la lengua. La binariedad supone que en el lenguaje, y para que la sintaxis sea homogénea a la semántica, hay que admitir necesariamente en esa identidad una diferencia exclusiva entre dos elementos, entre el «y» y el «o». Esto es muy importante. Es decir, si admitimos que cuando hablamos –cualquiera sea el resultado de la vía lingüística, cualquiera sean los contenidos de lo que decimos–, lo que decimos en un lenguaje a partir o a través de un lenguaje supone la diferencia exclusiva entre el «y» y el «o», estamos en el lenguaje digital, es decir, en

[5] Gregory Bateson, *Naven. Un ceremonial Iatmul*, Júcar Universidad, Barcelona, 1990.

el sentido unívoco. Mientras que, dice él, el lenguaje analógico ocurre cuando la diferencia exclusiva entre el «y» y el «o» se remueve en beneficio de una semejanza especular, de una reversibilidad entre «y» y «o». Doy un ejemplo muy famoso: un lenguaje analógico puede ser simplemente un grito de animal. Pero a nivel de los humanos puede ser una sonrisa. Y, dice él, cuando alguien sonríe no podemos decidir del todo si la sonrisa en cuestión procede de la alegría, de la tristeza, del amor, del odio. Quiere decir que en realidad no podemos hacer la diferencia exclusiva entre «y» y «o». De tal suerte que el lenguaje analógico, lejos de ser el lenguaje del sentido unívoco, que es el lenguaje en que la sintaxis es homogénea a la semántica, es el lenguaje del sentido equívoco. Se trata de la equivocidad profunda del lenguaje analógico. Es decir que la diferencia entre lenguaje analógico y lenguaje digital no hace otra cosa que remover, un poquito pero no mucho, la estructura fundamental de la vía, pero que justamente no es lingüística.

La vía es la diferencia entre la diferencia y la identidad; la diferencia entre la diferencia de «y» y «o», y la identidad «y» = «o». Es decir que la vía sigue siendo pragmática en toda la duración. Eso es lo que habría que explicar. Cómo se impone esta estructura de la vía y de dónde proviene una estructura semejante, de la que la diferencia entre lenguaje digital y lenguaje analógico solo puede realizar luego un muy ligero embrollo –y ciertamente un muy grande engaño– justamente al nivel de la diferencia, del desglose mismo del lenguaje.

Deleuze: Excelente, excelente. Pero para comprender, todo esto son confirmaciones originales que aportas, no es una objeción, ¿no?

Comtesse: No, para nada.

Deleuze: Está bien lo que acabas de agregar, hay un gran progreso en la definición de lo digital, pero lo que reprocharía, lo que falta, lo que me molesta es que la analogía está definida de una manera demasiado negativa, y todavía no de manera positiva, como intentamos hacer con la historia de la modulación. Pero todo lo que dices me parece muy, muy bueno. Añadimos todo eso. Bien.

Anne Querrien: Habría que decir las cosas de un modo diferente. Es decir, en lugar de oponer «y» y «o», hay que oponer dos usos de «y». Está el «y» exclusivo,.que finalmente quiere decir «o», que sería el cristal, y luego el «y» que quiere decir «y, y, y, etc.». Y lo analógico es quizás justamente el dominio de la síntesis disyuntiva.

Deleuze: Ah, sí... pero eso va a complicar...

Anne Querrien: La otra observación que tendría para hacer es sobre la última legalidad. Yo la llamaría más maquínica que energética, porque de hecho la serie correspondería a tres estatutos de la energía.

Deleuze: Tienes razón, la energía está en todos lados.

Richard: Quisiera sólo hacer una intervención, porque no lo he desarrollado. Es que desde un simple punto de vista científico funcional, cualquiera sea el lenguaje que tomemos, el «y» no existe. Por tanto, allí tu pregunta está resuelta, no hay «y», 0 es 1 al mismo tiempo. El «y» está excluido de todo lenguaje informático posible, sea de los más modernos o de los primeros. No hay «y». El «o» funciona *en* el digital, *y* en ningún momento sería aceptable emplear el término «y» porque se simplifica el término en el sentido semiótico más de lo que hemos podido conocer en estos últimos años. Eso no existe.

Deleuze: A mí me parece que eso remite estrictamente a lo mismo. Sólo que, en las condiciones en que se coloca Comtesse, convenimos que la binariedad es «y» y «o».

Richard: No funciona así...

Deleuze: Si se trata de un lenguaje binario...

Richard: Te voy a decir cómo funciona. Eso no funciona así, no anda...

Deleuze: Sí, pero el «o» está tomado entre dos cadenas...

Richard: No, no, no... pero no funciona así para ninguna máquina, desde las más primarias, es decir, desde los más simples microprocesadores hasta las máquinas más complejas y los ordenadores más complicados. Si se quiere, esas exclusiones forman módulos de integración al nivel de la unidad superior. Siempre podríamos reconstituir otra cosa y decir que en un lenguaje informático evolucionado vamos a poder arrastrar cadenas de caracteres que implican forzosamente conjunciones, pero serán bloques separados. A un nivel muy, muy simple, el modo de funcionamiento digital excluye el «y». Y ahí soy absolutamente formal, si se utiliza el «y» para intentar encontrar criterios de diferenciación entre lo analógico y lo digital.

Deleuze: Sí, sí, sí...

Intervención: Hay dos tipos de analogía. Hay una primera forma de analogía que es conocida desde Aristóteles, y de la que se puede dar un ejemplo, si ustedes quieren: «La vejez es a la juventud lo que la noche es al día». Habría pues un primer tipo de analogía que estaría fundada sobre el verbo y que no produce nada nuevo. Y luego hay un segundo tipo de analogía que se la conoce mal o no se la conoce, que al contrario se fundaría sobre el sustantivo, y que sería por ejemplo la dependencia. Podemos decir que la primera analogía no nos enseña nada nuevo.

Deleuze: Sí, eso es el molde. Pero nos falta una tercera.

Intervención: Una objeción sobre tu...

Deleuze: ¿Una objeción? Ah, no. ¡Prohibido!

Intervención: Lo que pensamos como analogía de manera normal es, diría, la analogía semántica, a la que opondríamos la analogía que sería de relación. Y la idea a la cual llegábamos es que hay una analogía que sería estructural...

Deleuze: Sos vos el que llega a eso, no yo.

Intervención: Es todo el mundo.

Deleuze: Ah, para todo el mundo… Bueno, entonces…

Intervención: Si es estructural, es interna, no es externa. Por otra parte, cuando hablas del cristal de manera analógica, dices que crece por los bordes. Pero aquello que lo define no es eso, sino su estructura interna. Entonces hace falta cambiar…

Deleuze: No, no creo. Hay que decir simplemente que el cristal, considerado en su definición, muerde ya sobre el módulo, que no es un moldeado. En efecto, ¿de qué hablan los cristalógrafos cuando hablan de la operación del cristal? Hablan de siembra. Es entonces, típicamente, una operación de módulo. Eso se arreglaría sin que tengamos que rectificar. Mucho más que molde, «molde interior», que es una noción –otra vez– que me parece fantástica, maravillosa; y modulación. Diremos que molde, módulo, modulación son las tres formas de analogías. A mi modo de ver, no era solamente la energía lo que definía el molde externo, sino que –y veremos todo esto a propósito del arte– la energía estaba allí estrictamente subordinada a la forma, mientras que en los otros casos no lo estaba. Son etapas. Esto puede distinguirse al nivel de tres estados energéticos.

Comtesse: Estoy en desacuerdo contigo. Es imposible ir más allá del problema específico de la vía en la teoría de la comunicación traduciéndolo enseguida al lenguaje de *El Anti-Edipo*. Salvo por una reducción violenta. En la medida en que el texto mismo de Watzlawick o de Bateson –hay que leerlos– excluyen radicalmente la materia, la energía, el inconciente, en beneficio de una idea que me parece una perfecta ideología: hacer depender un síntoma de una causalidad circular de interacción entre personas.

Deleuze: ¡Bien! ¡Veo que estamos todos de acuerdo! *(risas)*. Pero la observación de Richard es muy importante. Es un cálculo binario de lo que hablas, ¿no?

Richard: Está ligado a las exigencias funcionales, las que funcionan.

Deleuze: Sí. No es falso. Pero eso es muy bueno para hacer comprender qué es la articulación.

Richard: El modelo teórico es resultante de las prácticas. Incluso cuando los ordenadores comenzaron a funcionar, se reencontraron los modelos de Pascal. Pero los hemos encontrado completados, en consecuencia se ha comenzado a teorizarlos. Los meta-lenguajes informáticos que se utilizan hoy son derivados de esas leyes. Quiero decir que los ordenadores en un sentido amplio funcionan sobre un método de exclusión. No quiere decir que está bien o que está mal. Pero sistemáticamente, en todos los lenguajes funcionales en informática, estén en uso o desuso, o cualquiera sea su uso, hallaremos la articulación.

Deleuze: Este pensamiento es esencial para definir la articulación. Sí, es fundamental. Pero en lo analógico no encontramos en absoluto articulación.

De acuerdo, continuemos avanzando. Hay que volver a nuestras cuestiones de pintura, pero creo que vamos a estar mucho mejor armados para volver allí. Para terminar, sólo agregaría una cosa. ¿Qué es entonces, en el sentido de la tecnología, pero en el sentido más simple –queda en ustedes enriquecer, como no dejan de hacerlo–, esta operación de modulación? ¿Qué es, si ustedes quieren, en tanto límite de todas las operaciones de moldeado o de módulo?

Considero muy rápidamente dos dominios, diciendo cosas ciertamente infantiles, porque no me arriesgaré más. Para todo añadido o rectificación, dirigirse a Richard. Distinguimos dos tipos de sintetizadores: justamente, los llamados analógicos y los llamados digitales. ¿Qué diferencia hay? ¿Cuál es o cuál parece ser la diferencia de base entre estos dos tipos de sintetizadores sonoros? Busco aquí aplicaciones tecnológicas para ver si nuestro concepto de modulación habla bien. Los sintetizadores analógicos son llamados «modulares», y los digitales «integrados». ¿Qué significa concretamente «modular» e «integrado»? Significa que en un sintetizador analógico o modular hay una puesta en conexión de sonidos –uso ciertamente las palabras más simples– dispares. Pero esta puesta en conexión se hace sobre un verdadero plano inmanente. Es decir que la reproducción de un sonido, toda la producción de un nuevo sonido por puesta en conexión de elementos, se hace por intermedio de un plano sobre el cual todo es sensible. En otros términos, el proceso de constitución del producto no es menos sensible que el producto mismo. Es por eso que el plano es verdaderamente inmanente.

En otras palabras, todas las etapas del sintetizador analógico son actuales y sensibles. Diremos que allí hay verdaderamente una modulación. Es un sintetizador modular.

¿Qué es lo que define, por el contrario, el sintetizador digital o integrado? Es que, esta vez, el principio de constitución del producto sonoro pasa por un plano que llamaremos integrado, pero que está integrado precisamente porque es distinto. En efecto, ¿qué implica este plano distinto? Implica homogeneización y binarización, binarización de lo que llamamos los *data*. Homogeneización y binarización de los datos sobre un plano distinto integrado, de modo que la producción del producto implica una distinción de nivel: el principio de producción no será sensible para un producto sensible, pasará por el plano integrado y por el código binario constitutivo de ese plano.

Esto quizás va a hacernos avanzar un poquito. Es que los sintetizadores digitales tienen una potencia de producción mayor que los sintetizadores analógicos. ¿Como si qué? Como si ya a ese nivel algo nos invitara a no concebir más la diferencia analógico/digital como una oposición. De cierta manera, es posible y deseable injertar código sobre lo analógico para aumentar su potencia.

¿Ves algo que agregar?

Intervención: Sólo una pequeña cosa. ¿Son los métodos digitales tiempo contable matemático, mientras que los métodos analógicos autorizan lo que es una de sus características propias –además de aquellas que has enunciado–: el tiempo real?

Deleuze: En un sentido es parecido. Es lo mismo, sí, porque eso resulta directamente de la idea de un principio de producción que no es menos sensible que el producto. Desde entonces, el tiempo es necesariamente tiempo real. En cambio, en el caso del plano integrado, donde el plano es formalmente distinto, tienes necesariamente tiempo diferido, un salto, no puedes llegar al producto más que por una operación de traducción-conversión.

Intervención: Para reforzar lo que dices, yo no sé si era un deseo, pero el hecho de injertar un sistema de comando digital sobre una materia prima analógica –llamémosla así– sería lo ideal, como sucede en los sistemas de

más rendimiento de la hora actual. Los únicos sistemas que existen y funcionan bien en tiempo real, son sistemas que llamamos híbridos, sistemas con fuente analógica y método de comandos digitales.

Deleuze: Ahí está, llamaremos a eso un injerto de código sobre lo analógico. Ahora bien, ¿quién hace el injerto de código en pintura? Inmediatamente lo sienten, es el pintor abstracto. Es el pintor abstracto quien ha hecho este prodigio, y es por eso que toda la potencia de la pintura pasa por la abstracción.

Esto no quiere decir que la pintura es o debe ser abstracta, quiere decir que la operación del pintor abstracto consiste en hacer un injerto de código sobre el flujo pictórico analógico, y que eso da a la pintura una potencia. De modo que, en un sentido, todo pintor pasa por la abstracción en su cuadro. Más aún, el diagrama es eso. Pero entonces llegaríamos –y ven que es algo nuevo lo que se perfila para nosotros– a no oponer ya especialmente diagrama y código, sino a considerar la posibilidad de injertar código sobre los diagramas.

Es decir –y no quiero desarrollar esto, lo digo para los que están al corriente– hacer la operación completamente contraria a la de Peirce. Porque Peirce considera, al contrario, funcionamientos analógicos, es decir de diagrama, en el seno de los códigos. Entonces, estará bien invertir eso. Bueno, poco importa.

Segundo ejemplo tecnológico, todavía más simple: ¿qué es lo que llamamos una modulación al nivel de la tele? ¿Qué es este concepto de modulación, completamente simple aún en un diccionario? ¿Qué nos dice el concepto de modulación? La modulación es una operación que se apoya sobre una onda. Es el estado que toma una onda, a la que llamaremos «onda portadora». ¿En función de qué toma ese estado, portadora de qué? En función de una señal a transmitir. La onda portadora va a estar modulada en función de la señal a transmitir. ¿Ven? Es simple. Lo ven todos los días en la tele. ¿Qué quiere decir, entonces, modular? Quiere decir que ustedes modifican la frecuencia o la amplitud de la onda portadora en función de la señal. Ustedes conocen estos dos términos famosos: modulación de amplitud, modulación de frecuencia. ¿Y qué hace el receptor? Demodula, es decir, restituye la señal.

Digo muy poco, es verdaderamente rudimentario lo que digo. Pero ¿por qué me interesa? Porque tengo una especie de ejemplo muy esquemático de lo que llamo la semejanza producida. La demodulación es una producción

de semejanza. Ustedes restituyen la señal ¿al final de qué? No de un transporte de similitud, sino de una modulación, es decir, empleando medios totalmente diferentes. ¿Qué medios? Alteración de la amplitud o de la frecuencia de la onda portadora.

Pero, comprendan, he tomado el ejemplo más simple, el de una señal continua. ¿Qué pasa cuando la señal es discontinua o discreta, cuando la señal está hecha de una serie de impulsos discretos? Van a traducir la onda portadora –y esto va a ser el fenómeno nuevo– en una sucesión de impulsos periódicos. A partir de allí, dos casos.

Primer caso. A esta sucesión de impulsos periódicos le modifican o bien la amplitud de una impulsión, o bien la duración, es decir, el tiempo de tal impulsión en relación a tal otra, o bien la posición. Esto último es ciertamente lo más interesante. Ahí ya no modifican la duración de una impulsión, modifican la posición, es decir, la desplazan en el tiempo.

Entonces, modifican o bien la amplitud, o bien la duración, o bien la posición. Ese es el primer caso, y es la modulación. Vean a qué problema responde esto. Es que se trata, y es muy importante para nosotros, de mostrar en qué caso la modulación puede comprender lo discontinuo como tal. Ustedes pueden hacer una modulación de lo discontinuo y una modulación de lo discreto.

Segundo caso, que va a importarnos todavía más. Un procedimiento aún más moderno, que debe haber sido inventado hacia 1900: el código binario, es decir, el código definido por 0-1 (0, ausencia del impulso, 1, presencia de impulso). Es el mejor sistema. ¿En qué resulta el agrupamiento de impulsos según el código binario? Resulta exactamente en el equivalente de lo que acabamos de ver hace un rato, a saber, un verdadero injerto de código sobre la materia o el flujo analógico.

Todo va bien, entonces, demasiado bien. Intento sacar las consecuencias antes de que intervengan ustedes. He aquí, en el punto en que estoy, el resultado, los resultados de este largo paréntesis sobre el concepto de modulación.

Primer resultado: un concepto de modulación que va del molde a la modulación propiamente dicha, pasando por el módulo, comienza a tomar forma para nosotros.

Segundo resultado: desde un cierto punto de vista, consideramos la modulación y la articulación, lo analógico y lo digital, como dos determina-

ciones perfectamente opuestas; pero desde otro punto de vista, podemos decir que todo lenguaje digital y todo código, se sumergen, en lo más profundo, en un flujo analógico. En otros términos, que todo código es de hecho un injerto de código sobre fondo analógico o flujo analógico.

Tercer resultado: la analogía en el sentido más estricto, o en el sentido estético, puede ser definida precisamente por la modulación. ¿De qué manera? Precisamente porque en la operación estética no hay transporte de similitud cualitativa (operación de tipo molde). No hay simplemente módulo, es decir, transporte de relación interna. Hay modulación propiamente dicha, es decir, producción de similitud por medios no parecidos, no semejantes. Producción de semejanza por otro medio, por medios no semejantes. Eso es lo que llamábamos la presencia de la figura.

De modo que vuelvo a mi definición de la pintura, aún cuando signifique añadir otra a tantas. Pero al menos construimos la nuestra en el cuadro de nuestro problema, y estamos seguros, entonces, de que nos conviene. No estamos seguros de que sea justa, pero en todo caso no es más falsa que otra. Y en todo caso es aquella que necesitamos porque la hemos fabricado como resultado de todo lo que precede.

Diría entonces que pintar es modular. ¿Pero modular qué en función de qué? Porque modular es siempre modular algo en función de algo. Es modular sobre plano. ¿Qué es lo que modulamos sobre plano, es decir sobre una superficie, sobre la tela? ¿Qué es la onda en pintura? Es muy simple. Aún no sé bien qué es, porque diré y/o: la onda portadora es la luz o el color, es la luz y el color.

Pintar es modular la luz, modular el color. Resuena la palabra de Cézanne: «modular». Ahora bien, es tanto más interesante la palabra modular tal como la emplea Cézanne, en cuanto que hay textos en los que la opone muy claramente a algo que antes era muy conocido en pintura: el modelado. Ven que esto nos relanza a la serie moldear, modelar, modular; moldeado, módulo, modulación. Cézanne alcanza un punto de la pintura... ¿Quiere esto decir que fue mejor que quienes lo han precedido? No, no es así que se plantea. Pero he aquí que reivindica una modulación. ¿Qué es en su caso? Basta con ver un Cézanne: no es una modulación de la luz, es una modulación del color. Y es precisamente porque encuentra e inventa un nuevo régimen del color que invoca el concepto de modulación. Bueno, ¿y los otros qué hacían? ¿No hacían ya modulación del color? Puede ser que sí. ¿No hacían

modulación de la luz? Habrá que preguntarse todo eso. Pero modular la luz ¿posee las mismas reglas que modular el color? Seguramente no.

De todos los grandes pintores, Bonnard es uno de los que menos ha hablado. Es una lástima, por otra parte, porque todas sus notas son pequeñas maravillas. En las notas de Bonnard encontramos la siguiente frase, cito más o menos exactamente: «Con una sola gota de óleo Tiziano hacía un brazo de un extremo al otro. Cézanne, al contrario, quiso que todos los tonos fuesen tonos concientes»[6].

Bella frase esta, pero ¿qué quería decir Bonnard? Tiziano va a hacer todo un brazo con una gota de óleo de un solo tono, Cézanne no lo hará así. Sientan que ya estamos plenamente en el caso de lo continuo y de lo discontinuo. Cézanne quiso que todos los tonos fuesen tonos concientes, es decir, ha procedido por yuxtaposición de tonos. Hizo un brazo yuxtaponiendo sus tonos. ¿Según qué? Según una ley. ¿Una ley de qué? Una ley de modulación. Se trata pues en él, si empleara las palabras tecnológicas que vengo de usar, de una modulación por impulsos discretos. La otra, al contrario, ¿es una modulación? ¿Qué es? Con un solo tono hace todo el brazo. No es evidentemente una modulación de tonos, que supone impulsos discretos. Es una modulación de tipo continuidad. ¿Que supone qué? Que supone los valores, y no los tonos, todos los valores de un mismo tono.

Así pues, nuestro problema de lo continuo y de lo discontinuo al nivel de la modulación está perfectamente ilustrado por la observación de Bonnard sobre las dos maneras de pintar un brazo. ¿Qué quiere decir esto? Digo que, en este nivel, si es verdad que pintar es modular la luz o el color, o los dos a la vez, habrá tipos de modulaciones extremadamente diversos, nos encontraremos frente a un gran problema.

Pintar, de todas maneras, sería modular. De acuerdo, ¿pero sería modular en un sentido amplio, que comprende también una suerte de moldeado o de módulo, o sería modular en un sentido estrecho, que se distingue de todo moldeado y de todo módulo? Dejamos abiertas las dos a la vez.

En fin, última pregunta. Modular es modular algo, hemos visto aquí la luz o el color. ¿Pero en función de qué? ¿Qué es aquí la señal? Es que la

[6] Cf. Antoine Terrasse, 'Les Notes de Bonnard (1946)' in *Bonnard*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984.

modulación está en función de una señal a transmitir. ¿Qué sería la señal? En otros términos, ¿cuál es la señal de la pintura? No es el modelo. El modelo es un caso en el que ya la modulación se reduce a, o en que el tiempo se inclina hacia el lado molde. Entonces, si la señal a transmitir no es lo mismo que el modelo, el modelo es simplemente un régimen de modulación en sentido amplio.

¿Qué es la señal? La señal es el espacio. Un pintor jamás ha pintado otra cosa que el espacio... Y quizás también el tiempo. Jamás ha pintado otra cosa que el espacio-tiempo. Eso es la señal. La señal a transmitir sobre la tela es el espacio. Puede ser que los grandes estilos de pintura varíen al mismo tiempo y según los tipos de espacio-tiempo. Un espacio-tiempo a transmitir sobre la tela.

Me dirijo, desde entonces, a mi definición completa: pintar es modular la luz o el color, o la luz y el color, en función de una señal espacio.

Pero aún falta algo: ¿en qué resulta eso? Resulta en la figura, resulta en la semejanza, en esta semejanza más profunda que la fotográfica, en esta semejanza a la cosa más profunda que la cosa misma; resulta en esta semejanza no similar, es decir, producida por medios diferentes. ¿Qué son los medios diferentes? Es precisamente la operación de modulación. ¿Qué va a darnos la modulación de la luz o del color en función de la señal espacio? La cosa en su presencia. De allí que el tema de la pintura no es evidentemente figurativo, incluso cuando se asemeja a algo, puesto que ella es la cosa misma en su presencia sobre la tela. Aquí, de repente, tengo todos los elementos de mi definición.

¿Hay alguna observación? Tanto mejor... ¿Usted tiene una observación?

Intervención: En la búsqueda tecnológica actual sobre la televisión, se van a producir pantallas de cristales líquidos sobre los cuales la imagen, en fin, el color, va a aparecer de manera discreta, punto por punto.

Deleuze: ¿Y eso no implicará injertos de códigos?

Intervención: Sí, totalmente. Es decir, en ese momento, la pantalla deviene sensible, se injerta sobre un flujo analógico. La señal permanece codificada digitalmente, pero la pantalla corresponde a lo que tú has definido como analógico.

Deleuze: ¡Formidable, formidable!

Intervención: Como en la literatura que describe las publicidades como salidas de otra época, que serían mensajes injertados sobre cristales, especies de marcianos, diría yo. Y que funcionan así, entran en tu casa y repiten incesantemente el mensaje.

Deleuze: ¡Qué bella época!

Intervención: Sólo un punto de confirmación en relación a lo que decías sobre los descubrimientos, que es importante. Has hablado de reagrupamiento de informaciones discretas, quiero decir, codificadas. Y es a tal punto importante, que en la teoría de la reforma de la telemática, se ha dado un nombre a ese reagrupamiento de impulsos. Se llaman «los paquetes». Y es tanto más importante, por cuanto se crean redes, privadas o nacionales, de transmisión de estos paquetes. Son transmisiones de datos, transmisiones de impulsos discretos. La red nacional francesa se llama TRANSPAC. Es nacional, las sociedades privadas no tienen derecho a hacerlo. No es una red conocida, no tiene mucho público todavía. Hace posible que se pueda enviar un paquete de informaciones desde París a Lyon, o de París a Los Ángeles. TRANSPAC es la contracción de «transmisión de paquetes», simplemente porque las informaciones son reagrupadas en paquetes. Es, seguramente, la acumulación de la que hablabas, y ha devenido una noción clave de la telemática.

Deleuze: ¡Formidable! ¿Podemos entonces robarnos un paquete? *(risas)*

Parte 2

ESPACIOS-SEÑALES Y TIPOS DE MODULACIÓN

VII.
El espacio egipcio y el molde geométrico-cristalino

12 de Mayo de 1981
Segunda parte

Ya no tenemos entonces más que dos problemas, dos series de problemas a considerar. Primer problema: ¿cuáles son las grandes señales espacios, cuáles son los grandes espacios señales de la pintura? Segundo problema: ¿cómo se opera la modulación en función de estos espacios señales?

Quiero decir que hay una evidencia, la evidencia inmediata, si ustedes quieren: el espacio señal egipcio no es lo mismo que el espacio señal bizantino. Entonces, si es posible, en efecto, una sociología de la pintura, vemos lo que quiere decir para nosotros: es la determinación de los espacios señales de la pintura. En relación con grupos o civilizaciones o colectividades, podremos hablar, como todo el mundo, de un espacio Renacimiento, de un espacio egipcio, etc. Y cada vez, habrá que hacer corresponder y encontrar las leyes de estas correspondencias entre el espacio señal de un arte, de un período, y las operaciones de modulación en el sentido amplio: sea moldeado, sea módulo, o sea propiamente modulación. ¿Comprenden?

Entonces, como no nos quedan más que dos cosas por hacer, comenzamos por la primera: la naturaleza de los espacios-señales. Y quisiera comenzar inmediatamente por un tipo de espacio. Arbitrariamente. Pero piensen

en esto: que nuestro punto de referencia para este estudio de los espacios es siempre el problema más importante, a saber, el de la modulación. Desde entonces, elegiré estos espacios-señales en función de nuestras necesidades en cuanto a la categoría de modulación. Quisiera volver sobre algo que había abordado otro año, pero con otro objeto. El espacio egipcio como ejemplo de un espacio señal que inspirará formas de pintura y escultura.

Y siempre me apoyo aquí sobre un autor que comienza a ser un poco conocido en Francia, pero no lo suficiente todavía. Un autor vienés, austriaco, de la segunda mitad del XIX y principios del XX, que se llama Alois Riegl. Es muy importante porque ha aportado muchas cosas a la estética. Y particularmente ha centrado algunos de sus análisis en el espacio egipcio. Cito sus obras principales, para que vean un poco. Hay un libro muy bueno que se intitula *Problemas de estilo*[1], en el que estudia fundamentalmente la evolución de algunos elementos decorativos al pasar de Egipto a Grecia. Otro libro muy, muy bueno es *El retrato de grupo holandés*[2]. El libro que es considerado como el esencial es «Artes y oficios en la época del Bajo Imperio Romano» o, literalmente, *Arte industrial tardorromano*[3]. Y finalmente, el único libro –en mi conocimiento– traducido al francés: *Gramática histórica de las artes plásticas*[4]. Ahora bien, este último libro les da al menos una idea del pensamiento de Riegl.

Quisiera extraer de la *Gramática histórica de las artes plásticas* y de *Arte industrial tardorromano* un cierto número de caracteres que van a lanzarnos hacia el resto, caracteres a través de los cuales Riegl intenta decirnos lo que es el espacio egipcio. Y van a ver que esto responde muy bien a la idea de una señal. Bueno, voy a distinguir varios caracteres, tomo prestado todo esto de Riegl.

Primer carácter. Una de las ideas de base de Riegl es que el arte no se define jamás por lo que se puede hacer, sino por lo que se quiere hacer. Hay un querer en la base del arte. Desde un cierto punto de vista, mantiene allí una especie de exigencia idealista. Es la idea de que lo material se pliega

[1] Alois Riegl, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1980.

[2] Texto del año 1903, no traducido al español.

[3] Alois Riegl, *El arte industrial tardorromano*, Visor, Madrid, 1992.

[4] Alois, Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, Klincksieck, Paris, 1978.

siempre a una voluntad. No es cuestión de decir o de llegar a decir que el artista no sabía hacer, que no tenía un saber-hacer, sino que este saber-hacer está esencialmente subordinado a lo que Riegl llama un querer-hacer. Este método, en última instancia, nos conviene. No expongo los enormes problemas que plantea. ¿Qué es este querer-hacer? Riegl emplea el tema de una voluntad de arte. ¿Qué es esta voluntad?

Si aceptamos este punto de partida, ¿qué es lo que quieren? ¿Qué es lo que quiere el artista egipcio? La respuesta es muy corta, la respuesta de Riegl es que el artista egipcio es como el hombre egipcio, quiere extraer la esencia. Ya es muy importante para nosotros que nos diga eso, porque he aquí alguien que no es filósofo y que dice que el artista egipcio extrae la esencia. ¿De qué? De la apariencia. ¿Por qué querría hacer eso? Porque la apariencia es lo cambiante, es el fenómeno variable. El fenómeno es la apariencia, la apariencia es tumultuosa, es peligrosa, la apariencia es un flujo. Extraerle la esencia, la esencia eterna. Solo que la esencia eterna es esencia individual. Se trata de salvar al individuo en su esencia, por tanto de sustraerla al mundo de la apariencia.

¿En qué debe interesarnos esto? En tanto que hacemos filosofía. Porque es extraño, hay un desplazamiento curioso. Habitualmente nos decimos que esta es la operación de los griegos. Es una observación de detalle, pero va a importarnos más tarde. Pensemos, en efecto, en el texto de Nietzsche cuando define la metafísica y Platón[5]. Se nos dice que el eje fundador de la metafísica griega ha sido la oposición de dos mundos: un mundo de las esencias, que se abstrae de las apariencias; la posición de un mundo de las esencias eternas y calmas, es decir la salvación más allá de las apariencias. Nietzsche define la empresa de la metafísica griega por esta distinción de la esencia y de la apariencia, y esta extracción de la esencia por fuera de las apariencias. Y este aspecto de Nietzsche es retomado por Heidegger.

¿Qué es lo curioso, qué es lo que debe interesarnos? Que después de todo Riegl, que se ocupa del arte, se sirve de estos términos no para definir el arte griego, sino para definir el arte egipcio. Se trataría de una jugada de los egipcios. Esto hace pensar en el célebre texto del *Timeo*, en el cual Platón hace decir al egipcio: «Ustedes, griegos, no serán nunca más que niños en

[5] Cf. Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1979, «Cómo el 'mundo verdadero' acabó convirtiéndose en una fábula».

relación a nosotros»[6]. ¿Y si estábamos equivocados, entonces, al definir el mundo griego por la distinción de las esencias y las apariencias, si era de hecho una mejor definición del mundo egipcio que del griego?

¿Qué es lo que dice Egipto? ¿Qué es lo que dice el egipcio, según Riegl? Libera el doble, que es llamado el Ka, K-A[7]. Y el doble es la esencia individual sustraída a la apariencia, sustraída a la muerte, etc., es el doble sustraído. Liberar la esencia individual del azar y del cambio. Ahora bien, ¿qué es esta esencia individual? Su ley es el cierre. Está cerrada, protegida del accidente, del flujo de los fenómenos, protegida de la variación. Está encerrada, es la unidad cerrada del individuo.

¿Qué es el cierre? Es el contorno. La esencia individual será definida por el contorno que la cierra. ¿Qué es eso? Es, nos dice Riegl, la abstracción geométrica. El cierre es la línea geométrica abstracta que va a cercar la esencia individual y va a sustraerla al devenir. Cada figura, es decir cada contorno de esencia individual, estará aislada.

Bueno, esto sería esa voluntad de extraer la esencia de la naturaleza. Es un arte que pretende corregir la naturaleza. Como dice Riegl, el arte jamás se propone imitar la naturaleza. Puede proponerse muchas cosas. De hecho, según Riegl, puede proponerse tres cosas: o bien corregir la naturaleza, o bien espiritualizarla, o bien recrearla. El arte egipcio corrige la naturaleza extrayendo de lo fenoménico, del devenir, la esencia aislada.

Segundo carácter. Si extraer la esencia es la voluntad de arte egipcia, ¿cuál será el medio? El medio, dice Riegl, es la transcripción en superficie. Lo que el arte egipcio va a esgrimir para liberar la esencia individual va a ser la superficie plana. ¿Qué es conjurar lo accidental, lo cambiante, el devenir? Es conjurar las relaciones en el espacio haciéndolas, transformándolas en relaciones planimétricas, es decir, en relaciones sobre un plano. La fórmula del arte egipcio será, por tanto, el contorno que aísla la forma sobre un plano. Ustedes sienten que se trata del espacio. En efecto, es de la profundidad, es de las relaciones en el espacio que vienen las variaciones, que surgen las variaciones, que surge el devenir. Las relaciones libres del espacio son conjuradas en beneficio de un aplanamiento del

[6] *¡Ay!, Solón, Solón, ¡los griegos seréis siempre niños!, ¡no existe el griego viejo!* Cf. Platón, *Timeo*, Gredos, Madrid, 1997, 22b.

[7] En Egipto, se llamaba KA al doble espiritual del difunto.

espacio. No hay más relaciones. La relación estética es la relación sobre el plano. Entonces el contorno aísla sobre el plano la forma o la esencia individual. El contorno es la línea geométrica, la figura es la esencia individual, y el contorno aísla la figura individual sobre el plano.

Bueno, ¿cómo traducir, qué quiere decir que todas las relaciones han devenido o están aplanadas? Quiere decir que para el artista egipcio la forma y el fondo deben estar –con toda urgencia, con toda exigencia– sobre el mismo plano. Que la forma y el fondo estén igualmente cercanos entre sí, e igualmente cercanos a nosotros mismos. Así pues, la fórmula del arte egipcio ahí se enriquece: igualmente cercanos, y cercanos a nosotros mismos. Es sobre el mismo plano que captaremos la forma y el fondo. Forma y fondo serán cercanos entre sí, e igualmente cercanos a nosotros, espectadores. ¿Qué es eso, qué quiere decir concretamente? Concretamente, eso ya quiere decir bajo relieve. El arte egipcio será esencialmente el bajo relieve, o cosas equivalentes al bajo relieve.

¿A qué se opone el bajo relieve? Al alto relieve. Es como si hubiera tres estadios: el bajo relieve, el alto relieve, ¿y después qué? El bajo relieve es cuando el relieve se distingue al mínimo del fondo. En última instancia, la forma y el fondo están sobre el mismo plano, ustedes los captan sobre el mismo plano. Nada de sombra, entonces, o muy, muy poca sombra. Nada de modelado, nada de superposición de las figuras. Esto responde a la voluntad del arte egipcio.

Tomemos este ejemplo, casi una ley del arte egipcio: nada de superposición de las figuras. En efecto, si las figuras son las esencias individuales aisladas en un contorno, la superposición de las figuras sería una falta fundamental. Si la forma y el fondo están sobre el mismo plano, no hay superposición de las figuras. Las figuras se superponen en la medida en que los planos están distinguidos. La superposición de las figuras implica ya un arte que sería capaz de distinguir los planos.

¿Es porque los egipcios no saben superponer las figuras? ¿Es una falta de saber-hacer? Para nada. Al punto que a veces –es cierto, en raros ejemplos– las figuras se superponen. ¿En qué casos las figuras se superponen en un bajo relieve egipcio? Es muy curioso. Entre otros, en las escenas de combate. En las escenas de combate, y particularmente para la fila de los prisioneros. Como si la superposición de las figuras nos remitiera a un mundo de la variación y del devenir que no vale finalmente más que para aquellos que han perdido su esencia.

En rigor, entonces, saben hacerlo, pero es contrario a su voluntad de arte. El bajo relieve implica negación de la sombra, negación del modelado, negación de la superposición, negación de la profundidad. La forma y el fondo son captados sobre el mismo plano. Y esas negaciones no son ausencias de saber-hacer, son positividades del querer-hacer.

El alto relieve es cuando el relieve se distingue mucho más. Hay la distinción de un primer plano y del fondo, de modo que pueden ya bosquejar un movimiento casi envolvente. Finalmente, hay una nueva conquista. ¿Pero es una nueva conquista o un cambio de voluntad artística? Por ejemplo, el giro a la estatua.

Bueno, los egipcios se reconocían en el bajo relieve. Ustedes van a decirme que hay estatuas egipcias a las cuales podemos darle la vuelta. Sí, sí, hay eso. Pero no podemos decir todo al mismo tiempo. Vamos a ver en qué condiciones. Tal como hay figuras que se superponen, sí. Pero ¿no es interesante que sean sobre todo las filas de prisioneros, como si justamente las figuras fueran remitidas a un mundo del fenómeno?

Riegl es siempre muy, muy brillante. Analiza, por ejemplo, el pliegue, la evolución del pliegue de la vestimenta. Basta con comparar el pliegue egipcio y el pliegue griego. Riegl tiene muy bellas páginas sobre esto. Dice: «Ven ustedes, el pliegue egipcio, el pliegue de la vestimenta egipcia, cae completamente petrificado, está completamente petrificado. Y su ley es no hacer espesor». Aún más, Riegl ofrece las reproducciones y analiza los forros, es decir el extremo de un vestido arremangado, que hace doble espesor, y analiza cómo todo está fundamentalmente aplastado sobre el mismo plano. El pliegue cae solidificado, pero no hay acanaladura lo bastante profunda para que haya sombra. Es un pliegue aplastado, como un pliegue sobre el cual hubiera pasado una plancha.

Y Riegl deviene lírico al comparar con el pliegue griego. ¡Ah, el pliegue griego! ¡Es otra cosa, el pliegue griego! La bailarina se lanza… ¿y cómo se organiza el pliegue? ¡Ah, qué nueva armonía del pliegue! Al nivel del pecho el pliegue se curva según una especie de ley de proporción, según –digámoslo inmediatamente– un módulo, un módulo que subsume relaciones internas, variables. Y al nivel de las piernas, vean la flexibilidad del pliegue griego. Ah, ¿esto quiere decir que los griegos sabían hacer lo que los egipcios no sabían? Ningún sentido. No quiere decir que sea falso, sino que no tiene ningún sentido.

¿Qué podemos decir? Que seguramente no interpretan la vestimenta de la misma manera. ¿Qué podríamos decir de los dos tipos opuestos de vestimentas? Aquí salgo de Riegl, pero es su idea. No salgo, de hecho. Habría que decir, por ejemplo, que la vestimenta egipcia, cuyo borde está doblado sobre el otro, con ese pliegue aplastado, como planchado, es una vestimenta cristalina. La vestimenta, sobre el cuerpo egipcio, es como un cristal. Es una vestimenta cristal. ¿Qué habría que decir del pliegue o de la vestimenta griega? Que es una vestimenta orgánica. Hemos cambiado de legalidad. El pliegue egipcio obedece a una legalidad cristalina, el griego a una legalidad orgánica.

Bueno, pero después habrá otros pliegues. Quiero decir, si hiciéramos una historia del pliegue –pero habría que ir bastante lejos, habría que pasar en principio por toda la Edad Media, por el gran rol del pliegue en la pintura cristiana–, verían que hay un momento en que habría que decir que la vestimenta cambia aún otra vez de naturaleza, ya no es orgánica. No voy a desarrollarlo ahora, pero veremos si nos dice algo, sólo buscamos cosas que van a resonar más tarde. En el siglo XVII, por ejemplo, la vestimenta deja de ser orgánica para devenir una especie de vestimenta óptica. El pliegue deviene una realidad puramente óptica. Es como el pliegue al azar, en la pintura del siglo XVII, es como el pliegue-trazo que ya no es en absoluto pliegue-línea. En los griegos se trata todavía de una línea armónica.

Bueno, pero esto no importa, habría toda una historia y todo tipo de calificaciones de la vestimenta o del pliegue en la pintura. ¿Pero qué quiere decir todo esto? ¿Es por azar que Riegl nos dice precisamente que toda la legalidad egipcia es la legalidad cristalina geométrica?

En efecto, se trata de la importancia del contorno, es el contorno lo que aísla. ¿Cuál es el rol del contorno? En el punto en el que estamos, en virtud de nuestro segundo carácter, forma y fondo están necesariamente sobre el mismo plano, la forma es aprehendida sobre el mismo plano que el fondo. Nuestro primer carácter era la esencia individual clausurada. ¿Qué es desde entonces el contorno? Es muy interesante. En la medida en que forma y fondo son captados sobre el mismo plano, el contorno es como independiente de la forma, es autónomo. Es independiente de la forma orgánica. Es el contorno geométrico. En otros términos, vale por sí mismo. ¿Por qué? Porque es el límite común de la forma y del fondo sobre el mismo plano. Por tanto es autónomo: no depende directamente de la forma, no depende del

fondo. Separa y relaciona a ambos indisolublemente, reúne y separa la forma y el fondo. Reúne separando y separa reuniendo. ¿Dónde reúne y separa? Sobre un solo y mismo plano. Autonomía del contorno. El contorno es entonces cristalino geométrico.

De modo que el bajo relieve o la pintura egipcia tendrá tres elementos distintos: el fondo, el fondo calmo en tanto que vacío, expulsado de toda su materia fenoménica; la forma individual, esencia estable eterna; y el contorno geométrico que reúne tanto como separa a ambos sobre el mismo plano. Es el mundo cristalino geométrico.

¿En qué somos todos nosotros egipcios? Somos todos egipcios porque de una cierta manera ellos han fijado los tres elementos de la pintura. Han fijado tres elementos fundamentales de la pintura que podemos llamar el fondo, la figura y el contorno.

Ustedes me dirán que todo esto es infantil, pero no lo es tanto. No tanto. ¿Qué es lo que va a permitirnos reencontrar a Egipto a través de nuestros cuadros? Muchas cosas. Puede ser este esfuerzo que trabaja toda la pintura, que no es más chico que el esfuerzo inverso, que es el de reducir al mínimo la diferencia de los planos. Data de una fecha bastante reciente la utilización o la invención en pintura de algo encantador que llamamos profundidad magra.

Vuelvo al ejemplo de un pintor del cual ya hablé la anteúltima vez, porque me parece particularmente impresionante. Francis Bacon. ¿Qué es lo inmediatamente impresionante de estos cuadros? No es arte egipcio, de acuerdo. No es solamente eso. ¿Pero en qué podemos decir que Bacon es un egipcio? Tomen un cuadro, realmente en la mayor parte, en la gran mayoría de los cuadros de Bacon ustedes ven tres elementos distintos, mucho más distintos, a mi parecer, que en cualquier otro pintor actual.

No es difícil reconocer un Bacon o la tendencia Bacon. Es una pintura en que todo el fondo está hecho de colores lisos [*aplats*]. En un cuadro de Bacon ustedes ven inmediatamente los colores lisos. Y secciones de colores lisos. El color liso es más o menos variado, a veces es completamente uniforme, un color liso monocromo. Después tienen una figura. Y esta figura es siempre muy atlética, contorsionada. Evidentemente no es egipcia, pero es tan nítida como una esencia egipcia. Y luego tienen un tercer elemento. Tomo un ejemplo: la tapa de este libro. Ven aquí la región de los colores lisos: el color liso violeta, el gris y todo eso que no sé qué es... amarillo. Y

luego tienen el tercer elemento que es este círculo muy extraño, muy bello. Generalmente Bacon es mucho más clásico, hace el círculo alrededor de los pies de la figura. Esto debería decirnos algo, siempre en esta cuestión de la larga continuación de elementos egipcios.

Hay algo que ha tenido mucha importancia, incluso desde el punto de vista del color. Después de todo, no fue por piedad que los artistas, que los pintores cristianos trabajaron tanto la aureola. ¿Qué es la aureola? Hay una aureola pictórica que es diferente de la aureola religiosa, incluso si es la misma. ¿Por qué aman de tal modo, por qué vemos que tienen un gran placer al hacer sus aureolas? Los bizantinos tienen que ver con la aureola. Pero una aureola puede ser lo que ustedes quieran, puede ser un estallido de color fantástico, puede ser un foco de luz fantástico. La aureola tiene que ver con la modulación. Bueno, pero ¿qué es? Es un cierto estado de una cosa que comienza con Egipto: el contorno independiente de la forma. Lo que viene a alojarse allí es el resto de un contorno que es independiente de la forma. La forma de la cabeza se aloja en el contorno-aureola. La aureola distingue la forma y el fondo pero puede estar sobre el mismo plano. A veces hay diferencia de planos. Desde entonces eso ha cambiado, pero el elemento del contorno independiente que relaciona la forma al fondo y el fondo a la forma continuará a través de la aureola. Volviendo a Bacon, todo sucede como si en nuestros períodos de ateísmo la aureola llegara a ceñir el pie. Es una burla insoportable para toda alma piadosa: una aureola que continúa el mismo principio de contorno independiente, pero está alrededor de los pies en lugar de estar alrededor de la cabeza.

Ahora bien, ¿en qué es moderno Bacon? Es bastante moderno pues toda la pintura moderna pasó por ahí. ¿En qué sentido? Es que sería un caso típico –puede ser que veamos esto más tarde- de lo que llamamos una profundidad magra. Una profundidad magra obtenida por algo completamente distinto a la perspectiva.

Pero esto importa poco, lo que cuenta realmente es la separación de los tres elementos. En mi conocimiento no hay pintor actual que mantenga tan lejos como Bacon la separación de los tres elementos pictóricos: la figura, el contorno, el fondo. A través de la transformación de todo fondo en color liso, el aislamiento de la figura y el contorno relacionando el color liso a la figura y la figura al color liso, sobre un plano supuesto idéntico o casi idéntico.

Bueno, ¿por qué es pintura moderna? Porque vemos muy bien que lo que finalmente le interesa a través de estos tres elementos son los regímenes del color. Diría que lo que cuenta allí es una especie, un cierto tipo de modulación del color. A saber: va a haber una modulación a nivel del color liso, una modulación muy diferente al nivel de la figura y, finalmente, el rol de la aureola, el rol del contorno que va a permitir una especie de intercambio entre los colores.

Ahora bien, para los egipcios no se trataba evidentemente de eso, pero podríamos decir, si ustedes quieren, que un pintor como Bacon reactualiza los tres elementos del bajo relieve.

Eso lo decimos viendo un cuadro. Encima cuando leemos las conversaciones de Bacon, caemos sobre un pasaje bastante curioso en el que dice: «Me encantaría hacer escultura». Bueno, nos decimos, eso es interesante. Pero él dice: «Cada vez que he querido hacer escultura, apenas comenzaba me daba cuenta de que las ideas que tenía en escultura eran precisamente lo que había logrado hacer en pintura, de modo que dejaba de hacer escultura, y de querer hacerla»[8]. Es curioso. Nos dice textualmente que tenía ganas de hacer escultura, pero la escultura tal como la concebía era de hecho su pintura, lo que ya había realizado, de modo que no pudo hacerla.

Volvamos a los egipcios. Un bajo-relieve es ciertamente la transición pintura/escultura. El bajo-relieve coloreado ¿es escultura?, ¿es pintura? No es pintura sobre tela, de acuerdo, pero es pintura mural. Es la frontera de la escultura/pintura. Y en efecto, hay problemas comunes a ambas. Ahora bien, esta comunidad está asegurada por el bajo-relieve.

Cuando Bacon continúa, dice: «Esta es la escultura con la que sueño: tendría tres elementos». No hago trampa con el texto, dice textualmente que habría tres elementos. Al primer elemento lo llama «armazón». Luego estaría la figura. Entonces dice: «Podría hacer que se mueva la figura sobre el armazón». Es interesante, él haría deslizar la figura sobre el armazón. Pero eso implica la continuación, ustedes ven, está ciertamente sobre el mismo plano, se deslizaría. ¿Qué sería esto? Lo que está describiendo como su deseo en escultura es, de hecho y evidentemente, un bajo-relieve

[8] Cf. David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, op. cit., pp. 77-78 y 99.

móvil en el que las figuras serían deslizables sobre el muro. Y dice: «He aquí que mis figuras parecerían salir de un charco»[9].

En efecto, hay un cuadro de Bacon que realiza esto, estos tres elementos. Es formidable. Es una vereda que forma color liso, una especie de perro, de bulldog infecto, muy rechoncho, que sale de un charco, charco de agua o pipí, no sé qué es, poco importa. Pero verdaderamente la figura sale del charco sobre el color liso de la vereda. Son los tres elementos: la figura, el fondo/color liso y el contorno, el charco[10]. El contorno devenido independiente, la figura sale del charco sobre el mismo plano que el color liso y el charco relaciona la figura al color liso, el color liso a la figura.

Entonces, ¿en qué no es egipcio? Es muy interesante que nos diga que no puede hacerlo en escultura porque fue lo que logró en pintura, que la escultura no le aportará nada más. Y sin embargo, es en escultura que tiene ganas de hacerlo, pero es en pintura que lo ha logrado. Eso quiere decir que ya no puede ser egipcio, porque ya nadie puede serlo. Entonces hay que arreglárselas con lo que tenemos. Seguramente hay pintores que han vuelto a los bajo-relieves. ¿Responde eso a la voluntad de arte actual? Yo no lo sé. Pero vemos lo que él quiere decir.

¿En qué sentido es Bacon egipcio? Porque, a mi parecer, es ciertamente el pintor moderno que mantiene más la independencia y ¿cómo decirlo? la equi-planeidad sobre el mismo plano de los elementos pictóricos de Egipto: el fondo/color liso, la figura/esencia y el contorno independiente.

Vuelvo entonces a Riegl. Ven ustedes por qué el auténtico mundo egipcio se realiza plenamente sobre el bajo-relieve, que reduce las sombras, los modelados, la profundidad, la superposición de las figuras verdaderamente al mínimo, o que incluso las anula completamente. Y todo eso relacionado en condiciones tales que la forma y el fondo están sobre el mismo plano. Es esto lo que llamaremos la legalidad cristalina geométrica. Me siguen, ¿no?

Bueno, me conceden que esto vale para el bajo-relieve. Objeción: «Pero hay estatuas alrededor de las cuales podemos girar». Aún más, están sus casas. ¿Qué quiere decir entonces «todo sobre el mismo plano» ? En última instancia, quieren conjurar el volumen. Es lo contrario del mundo viviente. No han cesado de conjurar el volumen, porque el volumen está en el

[9] *Ibídem*, pp. 77 y 99.
[10] Cf Francis Bacon, *Man and dog* (1953), Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

espacio, es matriz del devenir, del cambio; es la sombra, es el alto relieve, es el modelado, etc. Pero no es fácil. ¿Cómo escapar al volumen más allá del bajo-relieve? La respuesta de Riegl es muy bella: «Bien, eso es lo que ha sido siempre la pirámide».

Allí las páginas de Riegl son muy bellas. La pirámide es una especie de forma genial para exorcizar ¿qué? El cubo. Todo lo que pertenece al cubo: la sombra, y quizás también la luz, el modelado, el interior, etc. Es todo lo contrario de un mundo plano. El cubo es como la primera expresión de las relaciones espaciales, de las relaciones en el espacio. Ahora bien, hay que conjurar las relaciones en el espacio para traducirlas sobre un solo y mismo plano. Es la operación de la pirámide que conjura el cubo.

En efecto, ¿en qué la pirámide conjura el cubo? Piensen en esto: es que las pirámides como monumentos religiosos albergan la pequeña cámara funeraria del faraón. Pero cuando ustedes están frente a una pirámide, no solamente no saben, sino que no pueden saber, que finalmente todo ese armazón fantástico está hecho para un cubo. Aún más, no tiene sentido decir eso. La pirámide es la operación por la cual el cubo funerario, es decir el cubo de la muerte, es ocultado, sustraído. Es reemplazado, es corregido –aquí el concepto riegeliano de corrección vale plenamente– por la pirámide.

En efecto, ¿qué es la pirámide? En lugar de un cubo, les presenta la cara unitaria bien determinada de tres triángulos isósceles. Entonces, este movimiento, esta especie de pendiente, que va a ser simplemente el homenaje del plano al espacio, va a ser una manera de transcribir las relaciones espaciales a relaciones planimétricas. Toda la pirámide va a tener este sentido: traducir las relaciones voluminosas a relaciones de superficie. Es bello, ¿no? Es una bella idea.

¿Qué va a ser la arquitectura griega en relación a esto? Va a ser la explosión, la liberación del cubo. Entonces, sientan cómo esto nos abre muchas cosas. Quisiera que –como lo han hecho muy bien hasta ahora– esto se prolongue en ustedes. Tomo una frase célebre de Cézanne: *Tratar la naturaleza a través de la esfera, el cilindro*... ¡Mierda, olvidé el tercero!... ¡El cono! Ahí está: *Tratar la naturaleza a través del cono, el cilindro y la esfera. Todo esto puesto en perspectiva*[11]. Muchos comentaristas han señalado este misterio: en la enumeración, Cézanne excluye el cubo. ¡Es muy interesante! ¿Por qué

[11] Carta a Emile Bernard, 15 de abril de 1904.

excluye el cubo? La respuesta es fácil de dar: porque después del arte griego, el cubo ha sido la forma fundamental de las relaciones en el espacio. Piensen incluso, por ejemplo, en alguien como Miguel Ángel: el cubo es la coordenada espacial de la figura. Y esto es cierto a partir de los griegos. El templo griego es fundamentalmente cúbico. Entonces, si Cézanne viene más tarde y excluye el cubo, es porque su asunto está aún en otro lado. No es el de los egipcios, ni el de los griegos, ni el del Renacimiento, etc.

Y las casas egipcias, ¿qué son? Son troncos de pirámides, es decir, casas hechas de trapecios inclinados. ¿Y cuál es el elemento decorativo? La famosa palmeta cóncava. La palmeta cóncava es el mínimo de pendiente, corresponde a la pendiente admitida. El plano estaría inclinado, en efecto. El plano piramidal sería un plano inclinado que apela o tiene como correlato decorativo la palmeta o la semi-palma.

Y de nuevo Riegl escribe páginas que son muy admirables cuando intenta mostrar cómo la palmeta sufre una serie de transformaciones con el mundo griego, para resultar otra cosa completamente distinta, que es la famosa hoja de acanto del templo griego. Desde el punto de vista de la reproducción de la naturaleza, es muy importante. ¿Qué es el acanto? Es la mala hierba. ¿Cómo va a meterse mala hierba en los templos? Si se tratara de reproducir algo, evidentemente los griegos no habrían elegido una mala hierba para hacer homenaje a los dioses. Pero lo que muestra Riegl maravillosamente es que, independientemente de cualquier preocupación figurativa, la hoja de acanto es como una proyección de la palmeta en el espacio tridimensional. Es muy, muy, bueno. Está en *Problemas de estilo*[12].

Bueno, poco importa. Sólo señalo aquí que no es solamente a través del bajo-relieve, sino también a través de la pirámide, e incluso de la casa egipcia, que se prosigue este esfuerzo que define la voluntad de arte egipcio según Riegl. A saber: que la forma y el fondo se den y se dejen aprehender sobre un mismo y único plano. He aquí que el espacio que hace señal a los egipcios es este espacio donde la forma y el fondo están sobre el mismo plano.

De allí, un último punto. ¿Cómo es que aparece este espacio-señal? ¿Qué es? ¿Qué solicita en nosotros, qué es lo que le corresponde en nosotros? Lo veremos la próxima vez.

[12] Alois Riegl, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, op. cit., p. 235 y sig.

VIII. Paréntesis sobre la génesis del color y el colorismo

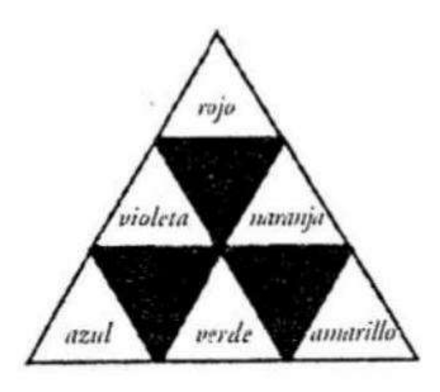
19 de Mayo de 1981
Primera parte

Estoy en una situación complicada, porque vengo con ánimo de hacer esquemas muy elementales de colores antes, de hecho, de lo que tengo para decir. Pero me digo que la próxima vez no tendré el coraje de rehacer mis esquemas, ¿me siguen? Entonces, aunque recuerdan que estábamos en el análisis del espacio egipcio, voy a hacer aquí un paréntesis sobre estos esquemas de colores de los cuales tendré necesidad la próxima vez. Estará hecho. Voy a explicárselos porque quedará fácilmente adquirido, no tendré que rehacer mis dibujos. He estado tonto, he comenzado a hacer mis dibujos, y luego me dije: «¡No!». Pero ahora es preciso que sirvan, al menos para que no los rehaga la próxima vez. Se los voy a hacer ahora. Es esto lo que ustedes quieren, ¿no? Que sea ahora, inmediatamente.

Tomen eso como base. Como lo reconocen sobre estas dos figuras, una es un triángulo equilátero y la otra un círculo. Una es llamada «triángulo de los colores de Goethe», la otra se llama «círculo cromático». Intento progresivamente utilizar directamente las proposiciones de Goethe. Es seguro que al menos habrán aprendido algo. Perdón para los que ya conocen todo esto.

Primera proposición. Goethe parte de un tema que es muy importante. Quiero decir que si comprendemos eso, puede ser que comprendamos todo, todo el desarrollo y los problemas ligados al color. Él insiste mucho sobre la naturaleza oscura del color. ¿Pero qué quiere decir que el color es oscuro? No quiere decir que hay un privilegio de los colores oscuros. Eso sería un contrasentido. Hay colores oscuros, pero cuando él habla de la naturaleza oscura de los colores quiere decir evidentemente algo completamente distinto. Puede decirse que el color tiene una naturaleza oscura porque es oscurecimiento de la luz. Sin duda es también aclaración del negro. Es oscurecimiento del blanco tanto como iluminación del negro.

El blanco oscurecido es el amarillo, y el negro aclarado es el azul. He aquí nuestros dos colores llamados primitivos o primarios, el amarillo y el azul. Ven ustedes que en el triángulo de colores –triángulo equilátero que va a dividirse él mismo en triángulos equiláteros– están el amarillo y el azul. Entonces, si hago un triángulo de colores llenándolo de triángulos equiláteros, si los pongo en orden, tendría mis dos triángulos equiláteros de la base: amarillo y azul. En virtud de su carácter oscuro –luz oscurecida–, el color es inseparable del movimiento.



Ustedes sienten que todas estas cosas son verdaderamente muy, muy rudimentarias. Pero está firmado por Goethe. Vean lo que hace, es ya muy prodigioso. Ha partido del blanco y del negro, pero eso va a quedar corto. A partir del blanco y del negro vamos a asistir a una especie de cambio de dirección. Si intercalan un rayo de luz en profundidad al negro y blanco, todo el campo de los colores va de alguna forma a desplegarse, a tomar su independencia. Yo creo que el tema profundo de Goethe es la manera en que el color se despliega y toma su independencia en relación a la luz, en relación al blanco y al negro.

Ahora bien, es a este nivel oscuro, luz oscurecida que implica negro y claridad, que van a extenderse todos los colores. En primer lugar bajo la forma de amarillo y de azul.

Pero –lo he dicho– es movimiento, es ya dinámico: el amarillo como luz oscurecida, el azul como negro aclarado. Hay ya toda una dinámica. ¿Cómo vamos a nombrar esta dinámica que nace no al nivel del blanco y el negro, sino al nivel del amarillo y del azul? La dinámica del color. Goethe va a darle muchos nombres: intensificación, saturación, oscurecimiento. ¿Por qué oscurecimiento? En virtud de la naturaleza oscura del color, la intensificación del amarillo o su oscurecimiento tiende hacia el rojo. Aquí la experiencia es simple: si pasan muchas capas de amarillo sobre amarillo, tienen y liberan la tendencia dinámica del amarillo al rojo. Así pues, oscurecen el amarillo. Cuando al contrario –y aquí me parece que hay una astucia muy importante en el texto de Goethe– atenúan el azul, tienen igualmente una tendencia al rojo. ¿Qué quiere decir atenuar el azul? El azul es una aclaración del negro. Cuando dicen que atenúan el azul, dicen que atenúan la aclaración. En otras palabras, el azul que tiende hacia el negro despliega esa misma tendencia al rojo. Lo que es muy importante es que vean en qué sentido Goethe no considera oscurecimiento y aclaración como dos contrarios. Hay una naturaleza oscura del color que se revela tanto cuando oscurecen el amarillo como cuando aclaran el azul, pues cuando aclaran el azul, aclaran una aclaración. Así pues, tenemos tendencia del amarillo al rojo por intensificación y tendencia del azul al rojo también por intensificación.

¿Qué será el rojo puro, que llamaremos púrpura? Será –y aquí presten mucha atención a la terminología de Goethe– la fusión, el punto de fusión del amarillo y del azul. Punto de fusión o punto de intensificación máxima del amarillo y el azul. Esto le hace decir que el púrpura o el rojo, el rojo puro, es la satisfacción ideal, la fusión de los dos colores en el punto de satisfacción ideal.

Así pues, cuando construí mi triángulo habría podido decir: 1 y 1', amarillo y azul a partir de la luz; 2, rojo como punto de intensificación máxima; 3, mezclo el amarillo y el azul y tengo el verde. Ven hasta qué punto el rojo y el verde no son simétricos. Del verde Goethe dirá que es el punto de satisfacción real. El rojo es el punto de satisfacción ideal o el punto de fusión, el verde es el punto de satisfacción real o la mezcla. Entonces, puedo construir mi pequeño triángulo rojo en lo alto, como punto de intensificación máximo, y mi pequeño triángulo intermediario entre el amarillo y el azul, el verde.

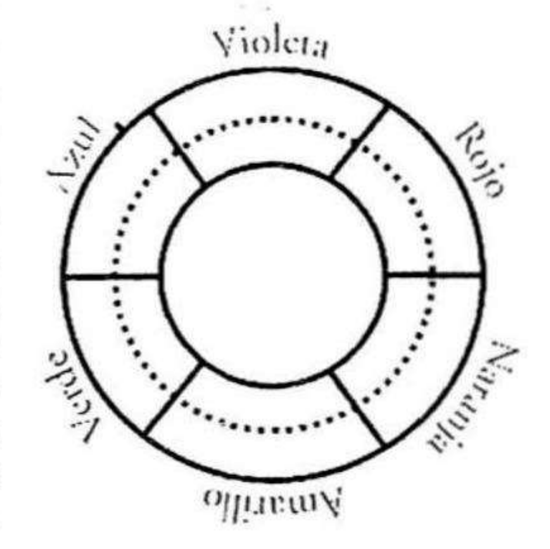
Lo que diría en primer lugar es que el triángulo de Goethe es genético, hay en él una génesis de los colores. El verde me ha dado una idea. El verde

se impuso como mezcla del amarillo y del azul. Me queda por mezclar el amarillo y el rojo, lo que me da el naranja, y el rojo con el azul, lo que me da el violeta. He aquí mis seis colores que han sido engendrados –insisto en esto– en función de la génesis del triángulo de los colores. No es solamente que hay colores: tres mezclas llamadas colores secundarios –naranja, violeta, verde– y tres colores primarios –amarillo, azul, rojo–. No es eso. Tengo el sentimiento de que en el texto de Goethe la génesis es verdadera, y que el triángulo de los colores la expresa. En orden tienen: nacimiento del amarillo, nacimiento del azul, nacimiento común del rojo por intensificación de los dos, nacimiento del verde por mezcla, extensión de la mezcla...

Entonces, ¿qué me falta? Me faltan las combinaciones. ¿Qué son estas combinaciones? El círculo cromático de hace un momento, la combinación amarillo-verde, la combinación verde-azul, la combinación naranja-violeta.

De este modo, el triángulo de los colores es simple pero es bello, porque –una vez más– me parece que es evidente que se trata de un triángulo genético. Y aún más, no pueden construirlo poco a poco, el orden de construcción se impone: 1, 1', 2, 3, 4, 4'... Eso es el triángulo de los colores. Podríamos agregar la exterioridad de la luz-sombra, blanco-negro. Ustedes ven la fuerza de esto, el color ha surgido de su exterior. Es el nacimiento de la independencia de los colores, es una génesis. Bien. ¿De acuerdo? ¿Ningún problema?

El círculo cromático es estructural. Parto del amarillo. Lo pongo en lo alto de mi círculo y a partir de allí establezco una primera oposición diametral. ¿Qué es lo que se opone diametralmente al amarillo? El amarillo es uno de los tres colores primitivos o primarios. Lo que se opone al amarillo es la mezcla de los otros dos –azul y rojo–. Una vez dados mis tres colores primitivos, llamaremos oposición diametral a la oposición entre uno de estos primitivos y la mezcla de los otros dos. Esta oposición diametral es bien conocida bajo el nombre de relación entre complementarios.



¿Qué son dos colores complementarios? Dos colores complementarios son tales que uno es un color primitivo y el otro está hecho de la mezcla de los otros dos. Así pues, el amarillo está en oposición diametral con la mezcla de azul y de rojo, es decir, el violeta.

De repente, cuando comienzo a trazar mi círculo, ven que no es en absoluto genético. Comienza a partir del problema de las oposiciones diametrales, comienza por trazar una estructura. Es por eso que creo en el orden. Es una evidencia que el círculo cromático permanece una cosa muerta si no hemos puesto primero el triángulo de los colores.

Tienen entonces vuestra primera oposición diametral. El violeta como mezcla fuerza a situar sobre nuestro círculo el azul y el rojo. Ya no es una génesis, es una deducción de estructura, una deducción estructural. De allí es que ubicarán vuestros otros dos puntos periféricos: azul-amarillo, el intermediario es verde; amarillo-rojo, intermediario naranja. Desde entonces, pueden leer vuestra oposición diametral: al igual que amarillo está en oposición diametral con violeta según la ley de los complementarios, rojo está en oposición diametral con verde, puesto que rojo es un color primitivo en oposición diametral con la mezcla de los otros dos, la mezcla amarillo-azul, que es el verde. Por último, oposición diametral del azul y del naranja, puesto que el naranja es la mezcla de amarillo-rojo.

Casi he terminado. Tenemos nuestras seis secciones. Un primer tipo de relación entre los colores sobre el círculo cromático les es dada por las oposiciones diametrales. Es el tema del complementario. Los pequeños punteados de Goethe indican que hay otras relaciones. Se trata de las relaciones entre los colores que pasan por las cuerdas y ya no por los diámetros. Las oposiciones diametrales en la terminología de Goethe son las combinaciones armoniosas. Combinaciones armoniosas del amarillo y del violeta, del naranja y del azul, del rojo y del verde. Son las relaciones complementarias.

Abandonemos los diámetros y consideremos las cuerdas. Existen dos tipos de cuerdas. Las primeras ponen en relación dos colores saltando el intermediario. Serán las grandes cuerdas, lo que Goethe llamará las combinaciones características. La lista de las combinaciones características es lo que escribo en punteado. Verde-naranja, por ejemplo. Ustedes ven que han saltado el amarillo. Han tendido una cuerda en el círculo cromático de tal manera que ponen en relación el verde y el naranja saltando el amarillo. Continúan. Segunda combinación característica, naranja-violeta saltando

l rojo; tercera combinación, violeta y verde saltando el azul. En el otro :ntido, combinación azul-rojo saltando el violeta, rojo-amarillo saltando el ıaranja, azul-amarillo saltando el verde. Tienen así vuestro tejido de combiıaciones llamadas características[1].

Finalmente, lo que no he señalado para no complicar, pero Goethe lo eñalará, son las combinaciones sin carácter[2]. Son las pequeñas cuerdas, en as que no saltan un color, saltan simplemente la línea intermediaria entre dos :olores. Las combinaciones sin carácter serán: amarillo-naranja, naranja-rojo, ·ojo-violeta, violeta-azul, azul-verde. Tienen vuestro conjunto estructural.

Lo que me interesa es que pueden elegir. Quiero decir que el triángulo dice genéticamente lo que el círculo cromático dice estructuralmente. Mi sentimiento es que el círculo está muerto sin el triángulo. Digo que lo importante no es simplemente la teoría, es la base de toda teoría. Y en un sentido hizo falta esperar a Goethe. Veremos por qué esto se hace en ese momento.

Delacroix se hacía sobre su paleta un verdadero cronómetro. Un cronómetro cromático, es decir un reloj. Podríamos decir que quería asignar horas al círculo cromático. ¿Qué es lo que hacía Delacroix? Ponía sus colores en una gran pila y luego los rodeaba con los colores derivados o mezclas. Eso hacía verdaderamente un cronómetro. Esta es una primera anécdota. Si yo fuera pintor, estoy seguro de que me interesaría esto. ¿Cómo, en función de estos esquemas, un pintor dispone los colores sobre la paleta? He aquí el primer problema práctico.

Segundo problema práctico: un pintor detesta un color. ¿Qué quiere decir esto? Mondrian y el verde, por ejemplo. ¿Por qué Mondrian se fue a Nueva York? Porque no le gustaba el verde.

Claire Parnet: ¿Por qué a Nueva York?

Deleuze: Porque es la única ciudad que no tiene árboles.

A veces hay colores que faltan sobre la paleta. Es tan interesante preguntarse, interrogar a un pintor en función de los colores que le faltan como hacerlo en función de los colores que utiliza.

Todo tipo de ejercicio práctico sería posible. Cuando un color recibe el

[1] J. W. von Goethe, *Teoría de los colores*, op. cit., pág. 216.
[2] *Ibidem*, pág. 218.

nombre de un pintor, por ejemplo. Pero me parece que no se trata en absoluto de leyes o de normas, sino sobre todo del elemento genético de los colores. Es a través suyo que se operan las elecciones fundamentales. Y aún más, es a tal punto genético el color, que tiene un espesor. Tiene estratos, está completamente estratificado. Hay que leer en perpendicular. El triángulo genético de los colores sería una estructura perpendicular.

Primer estrato. Brotaba de la luz y de la sombra. Es el tema de la naturaleza oscura del color. Y esta naturaleza oscura ¿es atestiguada por qué? La encontrarán al nivel de esta especie de emanación a partir del blanco y del negro. Si hacen girar el círculo cromático, tendrán el famoso gris del blanco y el negro. Ese es el estrato de fondo. El color está brotando de la luz y de la sombra. Lo que hace falta que sientan es que el espacio de la luz y el del color no es el mismo. Es eso lo que queremos decir por color cromático. Es el principio de relatividad de los colores: un color sólo está determinado en relación a los colores vecinos, por el color del contexto. Este primer estrato surge de la sombra y de la luz, surge del gris entendido como del blanco y el negro.

Segundo estrato. Toma su independencia, comienza a tomarla a partir de aquel fondo. La luz y la sombra, el blanco y el negro son el fondo del color. El color surge de ese fondo bajo la forma del amarillo, del azul y de su intensificación común, el rojo. En este momento se forman relaciones entre los colores, irreductibles a las relaciones luz-sombra que sin embargo continúan afectando al color bajo la forma de lo claro y lo oscuro. Las relaciones luz-sombra van a determinar en el color las relaciones de lo claro y de lo oscuro. Es lo que llamaremos relaciones de valores, relaciones de lo claro y de lo oscuro en el color mismo. Pero justamente en ningún caso estas relaciones agotan la relación de los colores.

El color no existe más que desarrollando relaciones que son autónomas, que no son relaciones de valores sino relaciones de tonos; relaciones de los colores entre sí a un mismo nivel de saturación. Ejemplo típico: la relación de los complementarios.

Intentemos hacer una historia rápida del colorismo. ¿Qué es lo que llamamos el colorismo? Recaigo en Hegel, que proponía una distinción entre policromía y colorismo. La policromía –que va a ser extraordinariamente compleja y rica– es todo detalle, todo manejo del color cuando el color permanece subordinado a algo. ¿Qué quiere decir subordinado a algo? Puede estar subordinado a la forma: distribuyen vuestros colores

egún divisiones orgánicas, de acuerdo a la forma. Hacen policromía. El arte gipcio, el arte griego, son artes típicamente policromos.

El color puede estar también subordinado a la luz. En efecto, con la intura estamos forzados a distinguir –aunque no sea más que vagamente– ntre una corriente luminista y una colorista. Los luministas son aquellos ue obtienen el color por la luz y los coloristas aquellos que obtienen la luz or el color, por un tratamiento del color. Rembrandt pasa con justicia por er uno de los más grandes luministas. Entonces, no hay sólo una subordinación posible. Sin embargo, ya no es policromía. Ustedes ven que es otra cosa. Pero tampoco es colorismo, porque el color no vale por sí mismo, puede desarrollar todas sus relaciones de valor pero no puede desarrollar el conjunto de sus relaciones de tonalidad.

Ahora bien, es justamente Goethe, a propósito del círculo cromático, quien insiste enormemente sobre este tema: cada color –y es por eso que existe un movimiento, un dinamismo del color– tiende a evocar la totalidad del círculo cromático. Habría allí, más o menos, coeficientes de velocidad o de lentitud. Cada color suscita la totalidad del círculo cromático. En principio por su oposición diametral. El rojo va a suscitar el verde. Y eso está en vuestro ojo, el complementario suscita su complemento. Es la célebre experiencia que está en todos los tratados del color: fijan un color y luego, cuando desaparece, vuestro ojo suscita el complementario. El rojo suscita el verde.

Diría entonces, si intento hacer una secuencia de historia del colorismo, que me parece que el primer colorismo es un momento que está como en la frontera del luminismo. Luz y color todavía se mezclan, y los colores surgen del fondo. Y el fondo deviene apasionante, es como la superposición de dos grises. Los colores brotan de un fondo, de un fondo oscuro. Es el famoso color oscuro. Ahora bien, este color oscuro está ahí para manifestar la naturaleza oscura de todo color. Los colores surgen del fondo oscuro que finalmente ¿qué es? Es gris sobre gris, puesto que hay un gris luminista blanco-negro y un gris cromático verde-rojo (complementarios).

Así pues, en un primer colorismo, los colores surgen a partir de este fondo oscuro que expresa la superposición de los dos grises, salen del fondo. En efecto, por vivos que sean, dan testimonio de su naturaleza oscura. A partir de ahí, todo el progreso, todo el movimiento, todo el dinamismo del colorismo va a consistir en afirmarse por sí mismo cada vez más. Y ¿en qué va a consistir eso? ¿Cómo alcanzar esta vivacidad que expresa las relaciones de

los colores y de la luz? ¿Cómo conquistar los tonos vivos, puesto que sólo ellos expresan la relación del color con el color? Se hará por etapas.

Tomo en la pintura francesa un paradigma de secuencias, tres etapas, tres momentos de Delacroix. Puesto que se trata aquí de problemas técnicos, ¿qué es lo que vemos técnicamente en Delacroix? . Vemos algo muy curioso. El color oscuro del fondo subsiste con frecuencia y por mucho tiempo. Es ya plenamente color, pero es el color oscuro. En Delacroix se capta al natural cómo arrancarle a este color, a estos colores oscuros, los tonos más vivos. Ese es el momento importante. A cada paso, es el colorismo el que nace, el que renace. Esto plantea problemas, y Delacroix inventa un procedimiento que será llamado como tal ya durante su vida, sea para burlarse de él, sea al contrario por las personas que lo siguen. Será el procedimiento llamado de los plumeados [*hachures*]. Va a plumear su color oscuro. Literalmente, no hay otra palabra: plumeados verdes, plumeados rojos. Y es al nivel de los plumeados que el color va a conquistar sus relaciones vivas, de tonos vivos.

Uno de los más grandes momentos de Delacroix es cuando dice: «Denme un montón de púrpura y les haré salir un color exquisito». No es una fórmula literaria, es lo que hace sobre la tela. ¿Qué se ha vuelto posible gracias a Delacroix? Diría que el despliegue de los tonos vivos y de las relaciones entre tonos vivos ya no tiene necesidad del fondo oscuro del cual el color salía. En fin, dialectizo un poco de más, no ocurre así: es como si Delacroix lo hubiese conservado pero para acarrear el momento en que ya no lo necesitaríamos. Lo cual no quita nada a las obras maestras pintadas a partir del color oscuro.

¿Qué es este despejar y llevar a lo más alto las relaciones entre tonos vivos sin pasar por el color oscuro? Evidentemente, será el impresionismo. Y será quizás la primera vez que aparecerá el colorismo en estado puro, la luz completamente subordinada al color. Es Turner con los tonos amarillos. Hay un muy bello cuadro, admirable, de Turner que se titula «Homenaje a Goethe»[3]. Este es el problema para los impresionistas. Problema mediante el cual el plumeado de Delacroix –que valía en tanto venía a entrecortar el color fondo, el color oscuro– ha devenido otro elemento célebre: la coma

[3] William Turner, *Light and Colour (Goethe's Theory) - The Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis* (1843).

[*virgule*] impresionista. Ya no un plumeado que viene a entrecortar el color oscuro, sino una yuxtaposición de pequeñas comas que valen por sí mismas. Y bien, a lo largo de todo el impresionismo puede variar el estilo al nivel de la coma. No es por las comas que un experto reconocía a Monet. A veces nos encontramos en problemas para distinguir por la coma un Pissarro de un Monet, menos un Renoir. No es por eso que hay un lazo. Es como la unidad elemental de la pintura, el plumeado de Delacroix deviene la coma impresionista, la coma impresionista deviene el pequeño toque de Cézanne. En fin, el colorismo es el despliegue y la vivacidad de los tonos.

¡Qué bien que explico! ¿no? Por el momento dejamos marinar todo eso. Es como un largo paréntesis que he hecho, que queda por verse, sobre el color. No estaba en eso. Voy a volver a una cosa pero justamente, si funciona bien, tendré necesidad de aquello. Es un paréntesis que se puede ubicar antes o después. Todo esto está siempre para que se lo lleven. Pueden leer Goethe, ¿no? Es aún mejor si lo leen. Bueno, ¿hay observaciones para hacer, complementos?

Intervención: He leído el texto de Goethe. El blanco y el negro es un problema muy complejo, porque por un lado son colores. Pero sobre la cuestión del blanco que sale del círculo cromático, él dice que no, que el blanco no puede nacer del círculo cromático. Es el gris.

Deleuze: Totalmente.

Intervención 1: Y esta ambigüedad…

Deleuze: Yo creo que esta ambigüedad se explica muy simplemente. Es eso lo que he intentado decir afirmando que hay que interpretar el triángulo genéticamente. Desde entonces, en efecto, el color no tiene un momento de nacimiento absoluto. Pero al mismo tiempo el blanco y el negro son el medio de exterioridad del color. Es la forma de exterioridad del color que no contiene todavía nada del interior del color. Y esto será el nacimiento de la interioridad. Si nos ocupáramos verdaderamente del color, sería complicado, habría que oponer Goethe a Newton.

Anne Querrien: Tengo la impresión de que Newton se servía de leyes de

óptica. En fin, la descomposición a través del prisma. Y quisiera decir, justamente en relación con esto, que encontramos en algunos libracos de difusión sobre el color la idea de los tres colores fundamentales del ojo. Y es esto lo que fue retomado por la televisión, por otra parte: el rojo, el verde y el azul. Tengo esta ecuación, es una cuestión de longitud de ondas: hay aproximadamente 51% de rojo, 39% de verde y 10% de azul. Entonces, según el triángulo de los colores, la televisión se encuentra completamente empujada hacia el lado del negro.

Deleuze: Está desviada. Sí, sí, sí.

Anne Querrien: Desviada hacia el negro. Y por otra parte, hay un gran artículo en *Le monde* del domingo, un artículo apasionante sobre cuál es el código de la imagen color en la televisión para asegurar la compatibilidad de la señal color con los receptores de blanco y negro. Se sustrae, en lugar de adicionar. Se sustraen los colores y entonces se los tira aun más hacia el negro para que los receptores blanco y negro puedan recibir las emisiones en color.

Deleuze: Sí, sí.

Anne Querrien: Y entonces el color toma una relación con la técnica, puesto que aparecen en el mismo momento que la imprenta en color. Y la composición de los colores por adición de Delacroix es completamente paralela a las investigaciones sobre la fotografía puntual.

Deleuze: El método puntual de Seurat, sí. En el puntillismo habría equivalentes técnicos con un código puntual.

Bueno, continuemos, ¿otra observación?

Intervención: Tenemos el 3 para los tres colores, tenemos el 6 y no podemos tener el 9, mientras que en el otro…

Deleuze: ¡Ah, en el triángulo! Es interesante, sí...

Intervención: Sí, es importante obtener el nueve…

Deleuze: ¿Es importante?

Intervención: Obtener el nueve, sí.

Deleuze: ¡Sos un místico abstracto! Sí, puede ser importante, pero no alcanzo a seguirte porque estoy completamente agobiado. Piensen cómo se puede obtener el nueve con el círculo cromático, mientras que en el triángulo está plenamente. ¡Oh! Quizás vayan a resolver un gran misterio.

Bueno, vamos a olvidarnos todo esto por un momento, pero –una vez más– lo necesitaremos pronto.

Clase IX.
La visión háptica en Egipto. Fin del espacio egipcio y nuevos espacios-señales

19 de Mayo de 1981
Segunda parte

¿Recuerdan dónde estábamos? Habíamos definido el espacio-señal egipcio. Ahora bien, este espacio-señal egipcio no está hecho para la pintura o, en todo caso, no exclusivamente para la pintura. Se expresa infinitamente de un modo más directo, incluso formalmente, en el bajo-relieve egipcio. Mi primera pregunta es: ¿no va a determinar por mucho tiempo algo esencial para la pintura? ¿No va a determinar por mucho tiempo la idea de planeidad?

Muchos críticos han definido la pintura precisamente por dos cosas. Por ejemplo, un crítico actual del cual ya les he hablado, Greenberg, dice que la pintura es dos cosas: la planeidad y la determinación de la planeidad. Es ya interesante porque ¿qué quiere decir la determinación de la planeidad que se distingue de la planeidad? Pero la cuestión es que no es tan evidente que la pintura sea la planeidad. Quiero decir: ¿no hay un espesor de la tela? Incluso hay pintores que han reivindicado un espesor de la tela.

¿No vendrá esta idea de la pintura, planeidad y determinación de la planeidad, de un lugar distinto a la pintura y de un muy viejo horizonte, del horizonte egipcio, del éxito egipcio? ¿Por qué? Lo hemos visto. Si inten-

tamos definir el espacio-señal de Egipto siguiendo a Riegl, obtenemos aproximadamente la fórmula siguiente: la forma y el fondo son captados sobre el mismo plano. Planeidad, es decir, equiplaneidad de la forma y del fondo. La forma y el fondo son captados sobre el mismo plano, igualmente cercanos entre sí, e igualmente cercanos a nosotros mismos. Si intento resumir, eso sería la presentación de Egipto según Riegl. Es el bajo-relieve. Y hemos visto cómo podía ser igualmente la pirámide –de una manera más complicada– y la pintura egipcia.

Hay que retener esta idea: planeidad. ¿Puede ser que sea Egipto el que ha realizado la pintura como planeidad y que luego el tema haya persistido, pero sin que hubiera en absoluto la misma urgencia?

Una vez más, no es evidente que una tela sea plana. Después de todo, la prueba es que hay pintores que pintan del revés. Muchos pintores de hoy pintan del revés. ¿Qué quiere decir esto, sino que la tela tiene un espesor? Hay pintores que ponen en cuestión la noción de superficie. Hay un grupo que es muy importante, el grupo *Soporte/Superficie*[1], y luego muchos grupos al costado, muchos americanos que no han dejado de poner esto en cuestión. Pero en fin, dejemos esto. La planeidad será menos el destino necesario de la pintura, que su horizonte egipcio, que el horizonte exterior egipcio de la pintura.

En efecto, eso es el espacio egipcio. ¿Es la expresión de una voluntad de arte, como dice Riegl, o está ligado –y aquí todo está permitido, siempre se puede soñar– a ciertas condiciones a la vez de civilización y de naturaleza? ¡El desierto! ¿No es la relación del bajo-relieve con el desierto, de la pirámide con el desierto, del ojo y el desierto una relación que implica precisamente una especie de aplanamiento del espacio? Pues en efecto –y llego entonces a lo que no había dicho la última vez, digo aquí cosas muy sumarias–, cuando Riegl intenta decir cuál es el tipo de visión que corresponde a este espacio egipcio, van a ver que del lado del objeto hay una operación de aplanamiento. Las relaciones en el espacio son transformadas en relación planimétrica.

La forma y el fondo están sobre el mismo plano. Es la linealidad y, como dice, lo otro de la linealidad ¿Qué determinación de la linealidad va a resultar del hecho de que la forma y el fondo son captados sobre el mismo

[1] Movimiento creado a finales de los años 60, una de cuyas figuras principales fue el pintor y escultor francés Jean-Pierre Pincemin.

plano? Lo hemos visto la última vez. La determinación de la linealidad que resultará son los tres elementos de la pintura. Es precisamente porque la forma y el fondo son captados sobre el mismo plano, aparecen sobre el mismo plano, que la pintura va a tener tres elementos: el fondo, la forma, y lo que relaciona el fondo a la forma y la forma al fondo, es decir, el contorno geométrico cristalino. Es la legalidad geométrica cristalina.

Y les decía que cuando ocurra que veamos una tela moderna y estemos en una situación tal que seamos forzados, violentados, llevados a distinguir tres elementos –la forma, el fondo y el contorno–, podremos decir: «Un egipcio pasó por ahí».

Pienso en un cuadro, y quizás algunos de ustedes lo tienen en la memoria, en la memoria del ojo. Lo encuentro muy, muy bello. Un cuadro de Gauguin, *La bella Ángela*[2]. ¡Cuadro prodigioso! Es un muy buen caso, y a mi parecer es quizás uno de los primeros casos en la pintura moderna, de lo que se llama profundidad magra, profundidad reducida. Hay sí una profundidad, pero muy, muy reducida. La forma y el fondo están verdaderamente casi sobre el mismo plano. ¿Qué es la forma? Es la cabeza de una bretona que se llamaba Ángela y que Gauguin amaba. ¡Una verdadera bretona! Está pintada con su cofia. Es perfecta. ¿Qué es el fondo? Es lo que llamamos –no podemos decirlo mejor– una color liso [*aplat*]. Lo hizo con lo que había encontrado. No sabemos bien quién había encontrado. En las cartas es muy confuso. Lo cual, poco importa, por otra parte. ¿Es Van Gogh, es Gauguin, o es aún un tercero de su grupo? Hacían colores lisos, pero al menos para animar un poco ponían pequeños ramos de flores. Van Gogh quería mucho a un cartero de Arles, de quien ha hecho muchos retratos. Y hay uno muy, muy bueno en que el fondo está hecho de un color liso que es como un empapelado de habitación[3]. Según mi recuerdo debe ser verde. Ha hecho muchos, hay uno con un color liso azul. Creo que aquél que está en verde tiene pequeños ramos de flores encantadores que forman un motivo decorativo sobre el color liso. Bueno, está entonces el color liso. ¿Qué es la forma? Es la cabeza de la bretona. Ahora bien, no está evidentemente tratada en color liso.

[2] Paul Gauguin, *La belle Angèle* (1889), óleo sobre lienzo, París, Musée d'Orsay.

[3] Vincent Van Gogh, *Portrait of Joseph Roulin* (1889).

Observen que siempre habrá un problema que atravesará toda la historia de la pintura: ¿qué hacer con la carne cuando somos coloristas? Es incluso en esto que, extrañamente, la pintura y los fenomenólogos se han encontrado tanto, por el hecho de que unos y otros están tan animados por el tema de la carne, del cuerpo encarnado. Merleau-Ponty encontró la pintura a partir del problema de la carne. ¿Qué hacer con la carne?

He marcado una muy bella frase de Goethe, sólo para mezclar todo: «Para la carne el color debe estar absolutamente liberado de su estado elemental»[4]. La carne plantea un problema raro a la pintura. ¿Cómo hacer la carne sin caer en la grisalla? Incluso en el caso del impresionismo, la carne va a plantear entonces un problema redoblado. ¿Cómo tratar la carne? Con las cosas no es nada, pero la carne no es lo más brillante, ¿no? ¿Cómo hacer que la carne deje de ser una albóndiga? ¡Esto es difícil! Hace falta un tratamiento particular del color.

En *La Bella Ángela* es formidable, puesto que tienen dos tratamientos del color correspondientes a vuestros dos elementos pictóricos. Evidentemente en los egipcios no era así. Por eso es un gran cuadro moderno, tienen ahí un tratamiento de la carne. Avanzo un poco, anticipo: finalmente, una de las grandes soluciones del tratamiento de la carne, del tratamiento pictórico de la carne, será lo que llamamos los tonos rotos. ¿Qué es el tono roto? Veremos más tarde, no importa, aquí situamos una palabra, una nueva categoría en el color. Es con tonos rotos que Van Gogh y Gauguin, por ejemplo, tratan la carne.

Bueno, tienen entonces dos elementos: tratamiento del color por tonos rotos en la forma, en la figura; y tratamiento del color en el color liso, tratamiento del fondo.

Y Gauguin se sirve de un método que un tipo, un pintor secundario de esa época había intentado poner de moda y había bautizado «tabicamiento»[5].

[4] Cf. J. W. von Goethe, *Teoría de los colores*, op. cit. pág. 178.

[5] Paul Gauguin junto a su amigo Emile Bernard trabajó en un estilo caracterizado por los acentuados contornos que delimitan a las figuras y de esta manera «tabican» superficies planas llenas de colores puros, en una forma parecida a la de los vitrales de colores. Se designó a este estilo con el nombre de «cloisonnisme» (tabicamiento) que deriva de la palabra francesa «cloison» que significa tabique.

Ustedes verán que en *La Bella Ángela* la figura está rodeada por una especie de círculo amarillo, que va a ser muy importante. Ante todo, tiene un efecto cómico incontestable. Gauguin tenía mucho sentido pictórico de la risa, es uno de los pintores más alegres. *La Bella Ángela* deviene en este aislamiento, en su tabicamiento, una cabeza sobre una caja de queso. Sobre el redondel de una caja, está recortada como una bretona para camembert. Y ese amarillo, ese trazo amarillo es formidable porque ciertamente es lo que hace comunicar los tonos rotos de la figura y el tono color liso del fondo, y al mismo tiempo es lo que va a ser un elemento fundamental de la profundidad magra, es decir lo que va a establecer la forma y el fondo casi sobre el mismo plano.

Les citaba entonces a Bacon. Es muy diferente, pero en la gran mayoría de los cuadros de Bacon descubren, saltan a la vista, los tres elementos –aunque no es forzosamente así en todas partes–. Los tres elementos son: el fondo tratado en color liso; la figura siempre tratada, por otra parte, en tonos rotos; y el contorno autónomo, es decir que va a reenviar la forma al fondo y el fondo a la forma. Contorno autónomo que en Bacon ya no es para nada un simple tabicamiento, sino que toma su carácter voluminoso, su carácter de superficie o incluso de volumen, una especie de alfombra que está en una relación de color, en una relación colorística con el fondo del color liso, con el color del color liso. Si ustedes quieren, en Bacon hay más bien tres colores. Hay una especie de alfombra o de redondel en medio del cual –o al menos en el cual– se sostiene y se erige la figura. De modo que ustedes tienen tres regímenes de colores: un régimen-contorno asegurado por la alfombra o el redondel, un régimen del fondo asegurado por el color liso y un régimen-figura asegurado por los tonos rotos.

Pueden decir: «Homenaje a Egipto». Pero esta manera de volver a Egipto es evidentemente una vuelta con medios totalmente diferentes a los medios egipcios, puesto que aquí se redescubrirán los tres elementos egipcios por tratamientos del color.

Y ustedes ven ahora, quizás, lo que quería decir cuando hablaba de linealidad y de determinación de la linealidad. En efecto, los egipcios aseguran la linealidad, es decir la identidad de plano para la forma y el fondo. Desde entonces, determinan esta linealidad con tres elementos: la forma, el fondo y el contorno autónomo.

Bueno. Si han comprendido esto –que no está establecido con los egipcios pero que va a continuar viviendo, que un pintor moderno puede

eencontrar y entonces resucitar a Egipto por medios no egipcios– entonces ıan comprendido, a grosso modo, lo que pasa todo el tiempo en el arte.

De modo que sólo nos queda para terminar con esta historia de Egipto -habría mucho de que hablar todavía, pero no importa– una última cosa ›or hacer: ¿qué pasa desde el punto de vista del sujeto? Hemos definido :lementos objetivos: la identidad del plano para la forma y el fondo y los :res elementos que son la determinación de la planeidad: el fondo color liso, a forma o la figura bajo-relieve y el contorno geométrico cristalino. Enton-:es, ¿qué queda? Vuestro ojo, vuestro ojo egipcio. El ojo. Inútil decir que los :gipcios han perdido este ojo. He aquí cómo Riegl define el ojo egipcio, pero ven ustedes que no puede ser definido más que en función de su correlato, es decir, en función de este espacio-señal de Egipto. ¿Qué va a ser el ojo egipcio?

En la primera edición de *Artes y oficios en la época del Bajo Imperio*[6], Riegl nos dice cosas difíciles, o cosas muy simples pero que nos dejan una impresión de dificultad. La primera edición nos dice que este espacio egipcio es un espacio cercano, que solicita una vista cercana. Y nosotros tenemos ganas de decir que no es tanto una voluntad de arte, sino un hecho del desierto y de la luz. La vista es fundamentalmente cercana, en Egipto se ve de cerca.

El ojo que corresponde al espacio egipcio es un ojo de visión cercana. Pero ¿cómo se comporta? Ven ustedes, dice él, que la forma y el fondo están presentes uno en otro sobre el mismo plano y que yo, espectador, con mi ojo, estoy igualmente próximo. Es extraño, dice, pero literalmente es un ojo que se comporta como un tacto. Es un ojo táctil. Y comprendemos a través de sus páginas que no es una metáfora, que Riegl está extrayendo dos funciones del ojo: habría una visión óptica y una visión táctil del ojo en tanto que ojo. Ustedes comprenden, el ojo táctil no es un ojo que se hace ayudar por el tacto, como cuando verifico con mis manos algo que había visto, como cuando toco un rostro, por ejemplo. No es eso. Es el ojo como tal el que se comporta como un tacto.

Las páginas de Riegl son todavía ambiguas. Y es solamente en la segunda edición que da una palabra para distinguir. Está forzado a crear una palabra complicada para evitar el equívoco. Dice que habría que distinguir como dos visiones: una visión óptica y una visión que llama «háptica». Toma la

[6] Alois Riegl, *El arte industrial tardorromano*, op. cit.

palabra de los griegos. *Hapto* quiere decir tacto, un tacto del ojo, un sentido háptico de la vista.

Entonces, si queremos darle su verdadero sentido, definiremos el sentido háptico de la vista como un ejercicio de la vista que ya no es un ejercicio óptico, es decir, de visión distante. La vista óptica sería la vista distante, relativamente distante. Al contrario, el ejercicio háptico o la vista háptica es la vista cercana que capta la forma y el fondo sobre el mismo plano, igualmente cercano.

Vamos a conservar esta palabra, «háptica». Después de todo, estas categorías son quizás muy interesantes. Porque la pintura se dirige al ojo, de acuerdo, pero ¿a qué ojo? Yo sugeriría que quizás la pintura hace nacer un ojo en el ojo, que la pintura puede tener que ver con lo que habría llamar literalmente el tercer ojo. ¿Tendríamos dos ojos ópticos, dos ojos para hacer la visión óptica y luego un tercer ojo, un tercer ojo háptico? ¿Es que la pintura haría nacer el ojo háptico? ¿Hay un ojo háptico fuera de la pintura?

Salto a este tema, ya no se trata de los egipcios. Comprendan, se trata de saber si estas categorías nos van a servir. ¿Qué sería este ojo háptico? Hagamos un encadenamiento con todo lo que aprendimos hoy.

La luz es el ojo óptico, la luz solicita un ojo óptico. Quizás, no lo sé. Quizá podemos decir eso. Pero para el color ¿no es otro ojo totalmente distinto? ¿No solicita el color un ojo háptico? ¿No trata toda nuestra historia de hace un rato de cómo un ojo háptico se reconstituye a partir de dos ojos ópticos?

En una carta en la que está completamente animado, Gauguin dice: «El ojo en celo del pintor»[7]. No me acuerdo la página, pero es un buen modo de comenzar, es bastante cómico. ¿Qué es este ojo del pintor, este ojo del que Cézanne declaraba que se volvía todo rojo, todo, todo rojo? «Vuelvo a mi casa, los ojos todos rojos, no veo más nada». Los ojos todos rojos que no ven más nada, el ojo del pintor, el ojo en celo del pintor. Es extraño todo eso. ¿No es un ejercicio de la visión muy, muy curioso, no es la reconstitución de un ojo háptico, del ojo egipcio, del tercer ojo? Digo tercer ojo no porque esté en el cerebro. No está en el cerebro, está en el sistema nervioso pero allí, en medio de los otros dos.

[7] Cf. Paul Gauguin, *Le sauvage imaginaire*, Editions du Chêne, Paris, 2003. Cf. en particular «Arles o el ojo en celo».

Pero entonces –vayamos al extremo–: ¿no sería el color una manera totalmente autónoma y original de reconstituir la vista háptica que los egipcios habían realizado completamente de otro modo? Los egipcios habían realizado la visión háptica poniendo la forma y el fondo sobre el mismo plano y produciendo sus tres elementos: forma, fondo, contorno geométrico cristalino. Pero ¿no reencontramos nosotros un ojo egipcio por medios no egipcios, es decir, por el colorismo? ¿No es el ojo háptico el ojo que extrae del medio de exterioridad óptica, es decir de la luz, el blanco y el negro, los que extraen las relaciones interiores del color?

En fin, todo tipo de preguntas que suspendemos pues caemos sobre la siguiente cuestión. El mundo egipcio está muerto, aparentemente no podrá ser resucitado más que por medios totalmente independientes. Pero ¿qué es lo que ha hecho morir al mundo egipcio? ¡Ah! ¿Qué lo ha hecho morir? Bueno, descansen, descansen... Muchos de ustedes me han dicho durante nuestro recreo que se encontraban mal y muy fatigados con este tiempo. Debo resignarme a acortar.

Estamos buscando qué es ese acontecimiento espacial o, más bien, esa determinación –continúo ateniéndome a la expresión «linealidad y determinación de la linealidad»–. Lo hemos visto para el espacio egipcio: linealidad es el plano, determinación de la linealidad son los tres elementos del plano -fondo, forma y contorno-. ¿Qué es lo que ocurre para que este espacio sea en cierta forma trastornado? Y, una vez más, será trastornado tanto que no podremos reencontrar algo de Egipto más que en función de medios completamente distintos. Se tratará de un Egipto resucitado. ¿Qué es lo que pudo pasar entonces?

Si nos mantenemos en esto, abandonamos a Riegl. Lo reencontraremos, pero aquí planteamos una pregunta para nosotros mismos. ¿Qué es lo que puede pasar en este espacio plano en que forma y fondo son captados sobre el mismo plano con los tres elementos? ¿Qué es el accidente? Y el accidente es el accidente. El acontecimiento es el acontecimiento. ¿Y qué es el accidente o el acontecimiento? Yo diría que la determinación espacial del accidente o del acontecimiento es exactamente como un terremoto.

Vean: tienen vuestro espacio egipcio, el bajo-relieve, y se produce un terremoto, es decir que el plano se escinde. Supongan que el plano se escinde, ¿cuál va a ser la consecuencia? Va a ser demente. El plano se escinde: por poco que sea, un primer plano se acerca, un segundo plano se aleja.

Disyunción de planos. A partir de allí, habrá un primer plano y un segundo plano. Y no es gran cosa. Pero por poco que sea, será la disyunción de los planos lo que nos va a hacer pasar a otros espacios señales.

En efecto, ¿qué puede pasar si me doy una disyunción de los planos? Intento imaginar posibilidades. Una primera posibilidad es un espacio en que los planos están disjuntos y que esté organizado esencialmente en función del primer plano. Esa sería la firma de este espacio: hay distinción de planos, pero es el primer plano el determinante. Empleo siempre el concepto de determinación.

¿Por qué no lo contrario? Imaginemos esta vez un espacio con segundo plano determinante. ¡Oh! De repente nos decimos: «¡Ah, no, es ese el que preferimos!». Cada vez que hay algo nuevo, es eso lo que preferimos. Porque debe ser formidable un espacio con segundo plano determinante. Un espacio con segundo plano determinante... Dense cuenta: literalmente todo surge del fondo, todo sale del fondo. ¡Qué potencia ganada en relación al espacio de primer plano! La forma sale del fondo en el sentido más enérgico de la palabra «salir», mientras que en el otro caso, cuando hay predominio del primer plano, es la forma la que se hunde en el fondo y determina su propia relación con él. Cuando el segundo plano deviene determinante, la forma literalmente sale del fondo. ¡Ah, ese debe ser un bello espacio!

Antes mismo de que lo sepamos, busco las posiciones lógicas de mis espacios. ¿Puede haber una tercera cosa cuando los planos se escinden? En efecto, puede haberla. Sería extraña, una cosa muy, muy tortuosa. Como los planos están disjuntos, ya no nos ocupamos tanto de los planos mismos. Ni primer plano, ni segundo plano, vamos a suscitar todo lo que hay entre los dos. Pero ¿qué hay entre los dos? Y ¿qué puede haber entre los dos que no sea dependiente ni del primer plano ni del segundo plano?

Veo que no hay más que esas tres posiciones, lógicamente no hay más. Intentemos poner nombres. ¿Qué es el espacio artístico en que el primer plano es determinante? Hay volumen, puesto que los planos están disjuntos. De cualquier manera, ven que es la muerte del mundo egipcio, puesto que las relaciones volumétricas se han liberado de las relaciones planimétricas. Pero lo que es determinante es el primer plano, porque es el que contiene la forma. Y las relaciones con el segundo plano están determinadas por la forma y por lo que hay de ella en el primer plano. Habrán reconocido aquí el arte griego.

Vean una escultura griega. Intentaría mostrarla tal como es precisamente, pero quiero comenzar por el esquema puramente abstracto: los tiempos fuertes y los tiempos débiles de una escultura griega. ¿Qué son los tiempos fuertes? Son los relieves, los relieves luminosos. Los griegos tenían palabras para designar los tiempos fuertes y los débiles en una escultura. Los tiempos débiles son los huecos, los huecos y las sombras. Toda la escultura se escalona, y es por eso que este arte es medida. Repartición variable de los tiempos en una misma medida. Esa es la armonía griega. En la escultura griega son los tiempos fuertes de los relieves los que van a ser determinantes. Es decir, es el primer plano donde se elabora la forma, y la forma en su elaboración determina las relaciones con el segundo plano. Es un espacio estético del primer plano donde lo determinante es la forma.

Y como dice Maldiney, que se ha ocupado admirablemente de todo esto en su libro *Mirada, palabra, espacio*: «Cuán falso es decir que el mundo griego es el mundo de la luz»[8]. No es el mundo de la luz porque la luz está estrictamente sometida a las exigencias de la forma. Sí, es el mundo de la luz, pero de una luz no liberada, una luz sometida a la forma. La luz debe revelar la forma y subordinarse a sus exigencias. Toda la escultura griega es este manejo de la luz, este manejo prodigioso de la luz al servicio de la forma.

Ya no es el mundo háptico de los egipcios, es un mundo óptico. Sólo que es un mundo óptico donde la luz está al servicio de la forma, es decir, es un mundo óptico que se refiere todavía a la forma táctil. Es un mundo táctil-óptico. Y es así que Riegl definirá el arte griego como el arte táctil-óptico, con el espacio correspondiente: primado del primer plano sobre el plano secundario. Va a nacer ahí la más profunda concepción del arte como ritmo o como armonía. Ritmo y armonía en el sentido griego, no en el sentido moderno. Pero ya veremos todo eso.

Espero que si ven una escultura griega, queden convencidos. Pero esto será cierto también para todo el arte griego. ¿Luz? Para nada. La luz está subordinada a las exigencias del cubo, y el cubo es precisamente el hábitat del primer plano. Es la forma sobre dos planos. Hay una profundidad, hay sombras, hay luces, y todo eso debe estar subordinado al ritmo de la forma, pues el ritmo es forma.

[8] Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, op. cit, pp. 197-198.

Entonces, no es en absoluto el mundo de la luz. Habrá que esperar. Es grave porque me parece que esto nos forzará finalmente, la próxima vez, a cambiar mucho en las definiciones clásicas del mundo griego.

Un paso más, una revolución más. ¿Qué puede pasar para invertir la relación griega, para hacer que sea el segundo plano, el fondo, lo que deviene determinante y que la forma, la figura, salga del fondo? Se tratará de un estatuto de la figura totalmente distinto.

Se habla siempre de la Revolución Copernicana. Todo esto son revoluciones más importantes o, finalmente, tan grandes como la Revolución Copernicana. Decir que el espacio egipcio deja lugar a un espacio donde es el primer plano lo que determina, es tan grave como decir que la tierra gira alrededor del sol o que el sol gira alrededor de la tierra. Es una inversión completa de la estructura del espacio.

Con más razón cuando digo que todo viene del fondo. ¿Cómo quieren que una forma tenga el mismo estatuto al estar determinada sobre el primer plano –aún si reacciona sobre el segundo– y al estar, al contrario, literalmente proyectada por el segundo plano? No es para nada la misma concepción de la forma.

¿De qué sale la figura cuando el segundo plano deviene determinante? Yo diría que sale directamente de la luz y de la sombra. En otros términos, el espacio del segundo plano es un espacio donde la luz y la sombra se han liberado de la forma. Ahora es la forma la que depende de la repartición de las luces y las sombras. Es una inversión radical del espacio griego.

¿Qué ha producido esto? El espacio bizantino. Por eso es tan triste ver todavía libros que tratan de esto, que comienzan por relacionarlo al espacio griego. Porque me parece que no se entiende más nada. Es lo contrario del espacio griego aunque haya semejanzas. Es evidente que habrá semejanzas. La grandeza de Bizancio desde el punto de vista de la historia del arte es inagotable, pero su acto fundamental es precisamente haber hecho surgir la figura del segundo plano en lugar de haber determinado la figura como forma sobre el primer plano. Esta vez la luz está desencadenada, la sombra está desencadenada.

Aún más, los bizantinos son los primeros coloristas, pues cuando la luz se libera de la forma, no se está lejos tampoco de la liberación del color. Y creo que los bizantinos son los primeros, en la civilización del arte, en manejar las dos gamas del color: la gama luminosa de los valores y la gama

romática de los tonos. Y en los bizantinos aparecerán ya los tres colores ·rimitivos: el oro, el azul y el rojo –los tres famosos colores del mosaico– en elaciones complejas con el negro y el blanco. El blanco del mármol y el egro de lo que se llama el esmalte, que van a redoblar y formar una especie e trama a través de las relaciones de color. Bizancio será el abandono de la olicromía en beneficio del colorismo y del luminismo. Son los primeros ıministas tanto como los primeros coloristas. Y eso valió persecuciones, el :mperador terminará por perseguir a estos artistas.

Hay algo prodigioso y que seguro despierta en vuestra memoria. Forzo- ımente todo sale del fondo, puesto que el mosaico está en un nicho. Es la isión alejada. Y no lo será más que por la posición del espectador. Visión lejada, el mosaico se hunde en un nicho y tienen estas figuras devorantes los ojos. No es la forma lo que cierne la figura. ¿Qué es? La forma sigue la ız, sigue la luz y la sombra. Los ojos de una figura bizantina están por todas artes, o se difunden por todas partes. Estas miradas venidas del fondo se ifunden. Es la antítesis misma del mundo griego. Y es sin duda uno de los spacios más bellos. En fin, no hay superioridad, pero si ciertamente existe na relación con el espacio griego, el espacio bizantino es su inversión erfecta.

Bueno, esta historia de la oposición entre el espacio griego y el espacio izantino no es una historia lineal que se desarrolle así nomás. Busco esta ez una secuencia en la pintura. Tal como señalaba a Riegl, hay un tipo, un ran clásico de la historia de la pintura que se llama Wölfflin. Está traducido l francés, se trata de un muy buen libro que toma los siglos XVI y XVII[9]. .hora bien, evidentemente leyó a Riegl porque aprendemos en él, entre tras cosas, que pasando del XVI al XVII, se pasa de una visión todavía íctil-óptica a otra cosa.

Wölfflin hace análisis muy desarrollados, muy detallados. Se traspasa na visión táctil-óptica, que es todavía la de Durero o la de Leonardo. Pero ila misma implica muchas variantes. No quiero decir que sea el mismo spacio, pero desde un cierto punto de vista se trata, de todas maneras, de n espacio táctil-óptico. En el siglo XVII se forma una especie de revolu- ión cuya clave mayor será el descubrimiento de un espacio óptico puro.

[9] Cf. Heinrich Wölfflin, *Principios fundamentales de la historia del arte*, Espasa- :alpe, Madrid, 1952.

Descubrimiento de un espacio puro que va a culminar, por ejemplo, con Rembrandt, pero también con otros.

Ahora bien, ¿cuál es la primera determinación de estos dos espacios –espacio del siglo XVI y del siglo XVII–? El predominio del primer plano. Si tienen en el recuerdo un Leonardo da Vinci o un Rafael, lo ven inmediatamente. Con audacias extraordinarias, sin embargo. En Rafael, por ejemplo, el primer plano es curvo. Un descubrimiento fantástico que no puede hacerse más que con el primado del primer plano.

Hay cosas que tomo prestadas de Wölfflin –tan buenas son– y hay cosas que... bueno, es un poco por asociación de ideas. Creo que hacia el siglo XVI hay un descubrimiento fantástico, y me parece que era lo mismo que el descubrimiento griego. ¿Qué es este descubrimiento? La palabra no me gusta, pero no encuentro otra. Diría que es la existencia de la «línea colectiva». Allí vemos la diferencia con la línea egipcia, que es fundamentalmente individual, es en efecto el contorno de la forma individual. Que lo colectivo pueda tener una forma es una idea que no se le ocurre a un egipcio. Para un egipcio hay individualidades cada vez más potentes, pero están siempre estructuradas como individualidad.

Lo que es una colectividad en tanto que tal creo que comenzaría con los griegos. ¿Qué tienen en el arte griego? Tienen la invención de una línea que ya no coincide con tal individuo, una línea que engloba a varios individuos. La verdadera línea es el contorno de un conjunto. Que la línea devenga el contorno de un conjunto es la invención de la línea colectiva. Los apóstoles, por ejemplo. Claro que van a estar individualizados, pero no se trata de eso. Lo que contará es la línea envolvente que va del apóstol del extremo izquierdo al apóstol del extremo derecho. Pienso en un cuadro muy famoso, *La pesca milagrosa*, de Rafael[10]. A mi modo de ver es evidente, pero piénsenlo: la línea colectiva es precisamente la línea del primer plano, no puede liberarse más que a través del primer plano. Como si el hecho de que el primer plano devenga determinante, hubiera permitido traspasar los límites individuales de la forma. De modo que lo que tendrá una forma –y esto es demente desde el punto de vista egipcio– es un conjunto. No sería otra cosa que una pareja en la estatuaria

[10] Rafael, *La pesca milagrosa* (1515). Forma parte de la serie de diez tapices encargados en 1515 por León X para adornar la Capilla Sixtina.

griega. Supongo la objeción inmediata: «¡No, pero hay también figuras solitarias!». Sí, pero no importa, ya vamos a ver. Digo que las parejas en la estatuaria griega son formidables: la línea es el contorno común de dos individualidades.

¿Y qué va a descubrir la pintura del XVI? La línea colectiva de Leonardo da Vinci o la de Rafael. No son las mismas, cada pintor se distinguirá por su línea colectiva, su estilo de línea colectiva. Es con la pintura del siglo XVI que aparece este prodigio: el árbol tiene una línea colectiva que no depende de sus hojas y que el pintor debe restituir en el primer plano. Un rebaño de corderos tiene una línea colectiva. Un rebaño de corderos y los grupos de apóstoles. La pintura de grupo va literalmente a invadir la escena principal, es decir, el primer plano. Ahora bien, esto me parece igualmente cierto para el arte griego y –en condiciones totalmente distintas– para el arte del XVI.

Y es por eso que todo el tiempo, que muy frecuentemente, hay en los escritos de Leonardo da Vinci una cosa muy impresionante cuando dice: «No hace falta que la forma esté delimitada por la línea». Si lo leemos así, arriesgamos cometer un enorme contrasentido. Porque la frase puede querer decir dos cosas, de las cuales una Leonardo no puede decirla. Podríamos creer que quiere decir que la forma debe liberarse de la línea. Él no puede querer decir eso. ¿Por qué? Porque el primado de la línea permanece en él indiscutible. Aún más, ¿qué es la forma que se libera de la línea? Es la forma que pasa al servicio de la luz y del color. Ahora bien, evidentemente no es eso lo que da Vinci quiere decir. Los textos y el contexto me parecen evidentes: que la forma no esté contenida por la línea quiere decir que la forma excede la línea de la individualidad, que la forma excede la línea individual.

Pero la forma estará determinada por la línea del primer plano. De allí la importancia de lo que Rafael llega a hacer: curvar el primer plano, como se dice, en una especie de palco teatral. Esto forma parte de los logros geniales de esta época.

Ahora bien, del mismo modo que el arte del XVI y el arte griego, técnicamente, al nivel de sus espacios, intercambian un tipo de señal –primado del primer plano y descubrimiento de línea colectiva–, Bizancio y el siglo XVII intercambian también una señal: primado del segundo plano, desencadenamiento de la luz e incluso ya del color.

La pintura del siglo XVII será eso: desencadenamiento de la luz, todo viene del fondo. Es muy evidente. Pienso en algo muy simple, es muy

conocido, todo el mundo lo señala. Por otra parte, es un ejemplo de Wölfflin. Tratamiento siglo XVI de Adán y Eva: están verdaderamente uno al lado del otro –aunque puede ser un poco más complicado puesto que este primer plano puede ser un espacio curvo, una curvatura del primer plano–. ¿Cuál es la famosa posición del XVII? En diagonal. Si ustedes quieren, todo pasa como si ya no hubiera tanto primer plano. Seguramente todavía lo hay, pero no es eso lo que cuenta. Es que todo ocurre como si el primer plano estuviera agujereado. Está agujereado, en efecto, por una profundidad que hace que lo que está a la izquierda esté arrastrado hacia el fondo y lo que está a la derecha salga del fondo. Ya no hay un primer plano, hay una diferenciación a partir del fondo.

Lo vemos muy bien, por ejemplo, en un admirable cuadro de Rubens que presenta el encuentro de dos personas. En el siglo XVI dos personas se encuentran en el primer plano, es el primer plano el lugar de su encuentro. En Rubens ya no. Entre los dos que se encuentran se ha abierto un verdadero callejón hecho por los otros personajes de los otros planos. De modo que cada uno de los dos personajes que se encuentran en el primer plano sale del fondo por diferenciación, con el callejón acentuado que los separa. Se encuentran en el primer plano, pero en tanto que cada uno ha salido del fondo. Ya no es el primer plano lo determinante, todo es resultante del fondo. Lo determinante es el segundo plano.

En fin, he aquí dos nuevos espacios: el espacio griego o espacio del siglo XVI, el espacio bizantino o espacio del XVII. Yo diría luego que hay aún otro. Supongan que ya no interesa el plano, ni segundo ni primer plano. ¿Qué hay entre los dos? ¿Quién puede ser tan bárbaro como para renunciar al plano e interesarse en el entre-dos? ¿Y qué es el entre-dos planos? ¿Cómo podremos nombrar esta cosa que no es ni fondo ni forma? ¿Qué será? Demos una palabra cómoda: el arte bárbaro. Puede ser que sea el arte bárbaro, es preciso que lo sea.

Tenemos nuestras tres posiciones: primado del primer plano, primado del segundo plano, el entre-dos. Los bárbaros llegan siempre por el entre-dos. ¿Qué es lo que pasa? Diría que aquello cuya unidad habían asegurado los egipcios se dislocó. El primer plano y el segundo plano se dislocaron. ¿Qué es esto? Decía que es un accidente o un acontecimiento. Esa es la fórmula del accidente o del acontecimiento, pues ¿qué quieren que haga la forma cuando los planos son dislocados, cuando se produce la disyunción

de los planos? La forma sólo puede hacer una cosa: caer. Cae entre los dos planos. O bien ascenderá si está animada por una energía milagrosa.

Entramos verdaderamente en esta historia del arte occidental que está hecha por entero de ascenso y de caída. La figura no cesa de caer y de ascender. ¿Qué es esto? Un desequilibrio está siempre a punto de nacer. En otros términos, el accidente o el acontecimiento, la caída, la subida, la ascensión no cesarán de animar la figura. Yo diría que la caída y la ascensión son los dos movimientos verticales que corresponden a la separación de los planos.

Esta subida, esta caída que afecta la figura es, por ejemplo, el sentido estético del cristianismo. En este nivel, descenso de la cruz y ascensión no son ya en absoluto categorías religiosas, son categorías estéticas. La sucesión, la serie innumerable de estos descensos y ascensiones cristianas no se detendrá. La figura ya no está entonces delimitada como esencia, deviene fundamentalmente afectada de accidentes o de acontecimientos. El egipcio era el pintor de la esencia. He aquí que el accidente y el acontecimiento reciben verdaderamente su estatuto artístico.

Siempre una pequeña cosa en desequilibrio. En *El ojo escucha*[11], un muy buen texto sobre la pintura holandesa principalmente, Claudel analiza largamente lo que llama «esta especie de desequilibrio de los cuerpos». No habrá telón que sea pintado sin tener el aspecto de que acaba de caer. O en Rembrandt esos limones pelados, o esos verdes que están en el límite del desequilibrio. Al respecto, por mucho que Cézanne invente, será sobre este punto que lo hará, cuando también busque fundamentalmente el punto de desequilibrio de la forma. Eso no podía ser de otra manera.

En páginas muy, muy bellas, Claudel pregunta qué es una composición. ¡La pintura deviene composición! ¿Bajo qué forma? Por ejemplo, bajo la forma célebre de la naturaleza muerta. Y dice él, en una bella frase que explica todo, que la composición es una organización deshaciéndose. No lo dice así, casi lo dice. Es una organización deshaciéndose, es decir, una organización captada en el punto del desequilibrio. Y el propio Claudel hablará de desin-

[11] Paul Claudel, *Lœil écoute*, op. cit, («Obras en prosa», pp. 196-202).

[12] Rembrandt van Rijn, *La Ronda de Noche* (1642) Esta tela es propiedad del municipio de Amsterdam, pero está expuesta en una sala aparte en el Rijksmuseum

tegración a través de la luz. La desintegración a través de la luz será el motivo de todo su comentario de *La ronda de noche* de Rembrandt[12].

Entonces, sólo digo que desde que tienen disyunción de los dos planos, tienen todo tipo de aventuras. No digo en absoluto que desde entonces todo se confunde, sino que todas esas aventuras pueden agruparse bajo la forma del descenso o el ascenso, de los accidentes, pudiendo ser estos accidentes cualquier tipo de cosas. Puede ser la línea colectiva de un grupo provisorio: el rebaño de corderos, las hojas de los árboles agitadas por el viento, etc. Puede ser la luz, que ya no coincide con la forma del objeto. Puede ser el estallido del color. Es decir, la pintura ha encontrado su esencia en lo que era accidente por referencia al plano egipcio.

Bien, comprenden entonces lo que nos queda por hacer: toda esta historia de los espacios –si tengo tiempo– y luego el color. Tenemos todavía dos sesiones.

X. El espacio táctil-óptico y el molde interior orgánico (Grecia y el Renacimiento). El espacio óptico puro y la modulación de la luz (Bizancio y el siglo XVII).

26 de Mayo de 1981

Primera parte

Recapitulo, entonces, pero no tenemos más que hoy y la próxima vez. Y hoy habría que llegar al problema del color y luego, la próxima vez, no hablar más que de eso y terminar. Antes, entonces, quisiera que tengan muy presente en el espíritu el problema general que intentamos tratar.

Les recuerdo ese plan general: se trata de considerar la pintura como el acto por el cual –poco importa la palabra– se transmite o se reproduce un espacio-señal sobre la tela. Y en efecto, pintamos, un pintor siempre pinta un espacio. Pinta el espacio-tiempo. ¿Cómo se hace entonces la transmisión o reproducción de un espacio-señal sobre la tela? Gracias a una especie de análisis, a un intento de análisis lógico que hemos hecho precedentemente, nuestra respuesta era: se hace por analogía.

¿Se hace por analogía? ¿Pero qué quiere decir «analogía»? Al final de nuestro análisis, teníamos al menos una hipótesis firme: la analogía no significa de ninguna manera la similitud o la semejanza, significa una operación muy particular que tiene ella misma varias formas, varios tipos, que tiene tipos muy diferentes que hay que llamar modulaciones. Y hemos intentado analizar ese concepto de modulación. Entonces, es modu-

lando algo -algo = x, algo que es muy variable- que el pintor transmite el espacio-señal.

De allí la importancia para nosotros, ustedes recuerdan, de considerar arbitrariamente –pues no se trataba ni siquiera de aspirar a una historia total– algunos espacios-signos, algunos espacios-señales y los tipos de modulación correspondientes.

Y el primer espacio-señal que habíamos considerado era el espacio egipcio. Es ciertamente un espacio donde la forma y el fondo son aprehendidos sobre el mismo plano. Esta es una definición del espacio. En correlación directa preguntábamos cuál era el tipo de modulación apta para transmitir este espacio sea sobre una superficie, sea sobre una superficie apenas profunda del tipo bajo-relieve. Y nuestra respuesta era muy simple. Ustedes recuerdan, nuestra respuesta era que se trataba de un tipo de modulación que debíamos o que podíamos intentar precisar bajo la forma del molde. Una modulación molde, siendo ese molde definido como el contorno geométrico cristalino.

Hemos visto después, a su término, otro tipo de espacio. Han debido pasar muchas cosas entre los dos, pero –y con más razón para los otros ejemplos que tomaremos– lo que proponemos son ciertamente cortes, no es una sucesión ordenada ni total. ¿Qué hemos visto? Hemos visto este acontecimiento que marca sin duda una especie de surgimiento del mundo o del espacio griego. Podríamos definir ese surgimiento precisamente por un acontecimiento muy considerable: la distinción de los planos. El plano del fondo y el plano de la forma se distinguen y se separan. Y ¿qué es lo que pasa entre los dos? Una nueva forma de la luz.

Y con este autor que evocaba, Maldiney, me parecía totalmente falso decir que el mundo griego era el mundo de la luz. No es el mundo de la luz. En última instancia, el mundo egipcio sería mucho más el mundo de la luz. Y observen aquí que lo que encontramos a propósito de la pintura debe servirnos, por otra parte, para la filosofía. El mundo griego no es el mundo de la luz. Del mismo modo, a veces lo definimos filosóficamente como siendo el mundo de las esencias. No es cierto. El mundo egipcio sería mucho más el mundo de las esencias, donde la figura cernida por el contorno cristalino geométrico, define la esencia estable y separada. ¿Separada de qué? Separada del mundo de los fenómenos, separada de los accidentes, separada del devenir. Pero los griegos están mucho más cerca de nosotros. Es

muy curioso. Me parece que lo que atribuimos a los griegos es lo que deberíamos decir de los egipcios. No es grave, habría que hacer una especie de retroceso. Habría que mover todo eso hacia atrás un casillero, pues lo que es asombroso es que ya con los griegos la esencia no es separable de su manifestación en el mundo de los fenómenos. E igualmente –sin decir que es lo mismo– la luz está subordinada a la forma.

La esencia ya no es concebida como la entidad estable y separada, es inseparable de los fenómenos. Podríamos decir una cosa simple: la esencia ya no es esencial, ha devenido orgánica. Es evidentemente cierto para Aristóteles, pero ya es cierto para Platón. Sobre todo el mundo griego resuena, para mí, lo que Platón hace decir al egipcio en su texto: «Ustedes, griegos, no son más que niños»[1]. Es decir, literalmente. «Ustedes han perdido el secreto de las esencias estables aisladas, separadas. Han perdido, en un sentido, el secreto de la luz, es decir, de este espacio donde la forma y el fondo están sobre el mismo plano».

Y es por eso que los griegos inventan la filosofía. Pues si ella tiene un sentido, es muy nocivo para toda comprensión aún confusa de la filosofía aliarla con la sabiduría. Pues en *filosofía* hay *filo* y *sofía*. Y *Sofía* es la sabiduría, pero *filo* ¿qué quiere decir? Quiere decir justamente que el filósofo ya no es un sabio. El sabio es el egipcio. El *filo-sofo*, es aquel que está reducido a no ser más que el amigo de la sabiduría. Con toda la complejidad de lo que quiere decir *filo* en griego. ¡Sientan qué caída desde el *sofos* hasta el *filo-sofos*! ¿El amigo de la sabiduría? Pero ¿qué puede querer decir? Es decir, ya no pretende siquiera ser un sabio. Traduzcan: «Ustedes, griegos, no serán nunca más que niños» quiere decir también «Ustedes, griegos, no serán nunca más que *filo*, no son sabios, son filósofos».

¿Qué quiere decir esto? No alcanzan más las esencias, las esencias estables y separadas. Sólo alcanzan las esencias en tanto que ellas se encarnan ya en los fenómenos, en el devenir, etc. De cierta manera las esencias están sometidas al ritmo del devenir. Entonces, se trata verdaderamente de un cambio. Es un cambio de espacio, de elementos, es un cambio de tiempo, un cambio de toda la concepción del arte. La esencia devenida orgánica, es decir, captada en el momento en que se encarna en el flujo de los fenómenos. Si insisto sobre esto, si hago este paréntesis filosófico, es para aquellos que

[1] Ver nota 11, clase V.

definen el mundo platónico como el mundo de las Ideas, con una gran «I», de las ideas separadas. Eso no se mantiene en pie ni un segundo, pues es cierto que hay en Platón este aspecto de las ideas separadas de lo sensible, pero es un homenaje a una vieja tradición que se le escapa y que él sabe que se le escapa. Su problema no es en absoluto el mundo de las esencias separadas, de las ideas separadas. Al contrario, es el mundo de la participación: las ideas participan en el flujo de lo sensible o el flujo de lo sensible participa en las ideas. Es entonces el mundo de las esencias devenidas orgánicas.

Ahora bien, yo había comenzado a definir este espacio la última vez, y buscaba, desde el punto de vista de mi preocupación por la pintura, dos especies de correlaciones. Otra vez, no se trata de sucesiones cronológicas. Por un lado, entre la escultura y la pintura griega y algo que fue retomado en la pintura llamada clásica del siglo XVI. Como si hubiera un sistema de eco entre este espacio del mundo griego y el espacio y el mundo del Renacimiento. Yo decía que este espacio griego y este espacio Renacimiento van a definirse por la distinción de los planos, lo cual bastaba para diferenciarlo del espacio egipcio. Va a ser entonces un espacio-señal que procede totalmente de otro modo.

Pero no basta con decir que los planos son distintos. Eso no definiría suficientemente el espacio griego, no lo distinguiría de espacios ulteriores, no lo distinguiría del espacio bizantino, no lo distinguiría del espacio del siglo XX o, no sé, del siglo XIX en todo caso. Sí, es un espacio donde los planos están distinguidos y entonces la forma y el fondo no están sobre el mismo plano, pero hay que añadir que es también un espacio donde hay un primado determinante del primer plano. Lo determinante es el primer plano. ¿Por qué? Porque el primer plano recoge la forma. Seguramente podremos siempre encontrar excepciones en la pintura del Renacimiento o en el arte griego. Sólo digo, ¿es por azar cuando encuentran una excepción –aunque a mi parecer excepciones tardías– en el arte griego? ¿Es por azar o pueden ya decir y tener el sentimiento inmediato de que es la gestación de un nuevo mundo que ya no será el mundo griego, que es la preparación de lo que va a estallar, de lo que va a surgir con Bizancio, alrededor del arte alejandrino, por ejemplo? Digo, en todo caso, que si toman todo lo que digo hoy, pero sobre todo lo que diré la próxima vez, hay que introducir matices. Yo no tengo el tiempo para introducirlos. No quiere decir que siempre, que en todos los casos, pero como regla general,

tienen este espacio donde los planos son distintos, con el primado del primer plano. Este primer plano puede ser extraordinariamente complejo. Yo les citaba los primeros planos curvos, por ejemplo, en Rafael.

Pero el primer plano es el lugar donde se determina la forma. La forma se determina en el primer plano, sobre el primer plano. Desde entonces, va a haber, con relación a Egipto, un cambio fundamental. Por ejemplo, en el estatuto del contorno. Se deriva directamente. Se dan un espacio esta vez ya no planimétrico, sino un espacio volumen. Es el cubo griego contra la pirámide egipcia. Si se dan un espacio volumen determinado por el primer plano, se dan al mismo tiempo el primado de la forma. La forma se determina en el primer plano, y cambian el estatuto del contorno.

Ustedes recuerdan una cosa maravillosa entre las maravillas del espacio egipcio –aunque todo es maravilloso, todos estos espacios son maravillosos, cada uno es insuperable–: había una independencia del contorno. El contorno tomaba una autonomía con relación a la forma y con relación al fondo. Por eso se trataba del contorno cristalino, de un contorno geométrico cristalino. En efecto, tomaba necesariamente una independencia puesto que el contorno era lo que relacionaba la forma al fondo y el fondo a la forma sobre un único y mismo plano. Había entonces toda una necesidad, no era así como así, no era una cosa más. Pertenecía a este espacio el dar una autonomía sobre el plano al contorno. El contorno era entonces geométrico cristalino.

Saltamos al espacio griego. Distinción de los planos con primado del primer plano donde ante todo está la forma. ¿Qué deviene entonces el contorno? Deviene la autodeterminación de la forma en el primer plano, sobre el primer plano. El contorno depende directamente de la forma. ¿Qué es este contorno que depende directamente de la forma? Es lo que llamaremos –y todas estas nociones se engendran unas a partir de las otras– el contorno orgánico. Cuando el contorno depende de la forma ha perdido su independencia egipcia, ha devenido contorno orgánico.

Y desde entonces, la esencia es ella misma esencia orgánica. ¿Qué quiere decir que la esencia ha devenido orgánica, que el contorno ha devenido orgánico? Que ya no es la esencia separada, aislada por el contorno autónomo de los egipcios.

Desde entonces, ya no es tampoco la esencia individual. ¿Qué es lo que inventa el arte griego? No sé qué, pero es algo como el grupo, la armonía del grupo. ¿Qué inventa la pintura del Renacimiento? Decía la última vez,

porque tenía necesidad de una palabra un poco especial, que inventa la «línea colectiva». Otra vez, no se reduce a esto solamente, ustedes corrijan. Y la línea colectiva es el contorno orgánico. Que un rebaño de corderos tenga una línea es un descubrimiento formidable. Comprendan que en el límite podríamos decir que en el arte egipcio eso forzosamente no funcionaría así debido a su línea geométrica cristalina. Hace falta que la línea sea orgánica para que el rebaño tenga una línea.

Desde ese momento entramos en todo un dominio que es el del ritmo. Porque ¿en qué relación estará la línea colectiva del rebaño de corderos y otro tipo de línea, la línea colectiva de una nube, por ejemplo? ¿En qué resonancias están estas dos líneas? Las líneas colectivas van a entrar en relaciones armónicas. La esencia en los griegos no es más la esencia individual, no es más la esencia separada. Vean cómo todo se encadena, quisiera que captaran cómo todo se encadena. La esencia no es más la esencia individual, sino del grupo. La línea ha devenido orgánica, ha devenido colectiva.

Pero, me dirán ustedes que hay, en la estatuaria griega por ejemplo, muchísimos caballeros o damas solos. Sí, sí, los hay, pero eso no me perturba. Antes de que la objeción sea hecha, a Dios gracias, eso muestra que tenemos razón, que tenemos la respuesta a la objeción. No hay objeción, pues ¿qué son esas figuras aisladas, aparentemente aisladas? Son organismos. ¿Y de qué se trata cuando hay un organismo solo, qué es un organismo solo? Es una línea colectiva. ¿Por qué?

Se habla de la bella individualidad griega, por ejemplo, en todos los textos de Schopenhauer. Yo no creo que sea así. Otra vez, todo lo que Schopenhauer dice se revela más para los egipcios que para los griegos. Lo que dice vale para el fondo egipcio que permanece vivo en los griegos, pero en la medida en que los griegos hablan por su cuenta, nos dicen otras cosas. Y vuelvo entonces a mi cuestión. Lo que deriva es un organismo. El mundo griego no es el de la esencia, es el del *organon*. Lo digo en griego porque hay una serie de textos célebres de Aristóteles agrupados bajo ese título[2]. En Aristóteles hay, claro, formas separadas –último homenaje al mundo egipcio–, pero en todo caso en el mundo llamado sublunar las formas son estrictamente inseparables de la materia, de una materia cualquiera que informan. El espacio griego es el espacio sublunar. Y toda la jerarquía del

[2] Cf. Aristóteles, *Tratados de lógica (El Organon)*, Porrúa, México, 1993.

mundo aristotélico consistirá en los tipos de formas en correlación con los tipos de materia informada.

Vuelvo entonces al organismo. Un organismo es seguramente una unidad, no quiero decir para nada que aquello sea el mundo de la dispersión. Pero es un mundo para el cual no hay más unidad aislada, toda unidad es una unidad de una diversidad. La unidad es allí muy fuerte, pero el mundo griego es siempre lo uno de un diverso. Es siempre una unidad, pero no hay jamás unidad absoluta. Por más que se hable otra vez de lo Uno con una «U» mayúscula- en Platón, lo Uno en Platón es finalmente la pura trascendencia, es decir, es el homenaje al mundo egipcio. Pero los griegos captaban su haz, su haz espacial, una especie de región intermedia entre lo puro y separado y la multiplicidad impura. Captaban todos los grados de lo Uno, todos esos grados variables, toda esa gradación en la cual lo Uno o la forma se hunden cada vez más en una materia, o todas esas elevaciones por las cuales una materia tiende cada vez más hacia la forma. Entonces, un organismo es una unidad, de acuerdo, pero es una unidad de partes diferenciadas.

Digo aquí cosas ciertamente rudimentarias, muy simples, tomo pruebas simples. Tomen una tela típica del Renacimiento y una del siglo XVII. Ven la manera en que distinguen inmediatamente, aún por sentimientos, sentimientos confusos, que estas pinturas no pertenecen exactamente al mismo mundo, es decir, al mismo espacio. Pueden tomarse todo tipo de cosas, un desnudo femenino, por ejemplo. Es evidente que en los desnudos del Renacimiento o en las esculturas griegas encuentran lo mismo: el organismo afirmado como unidad de una multiplicidad distinta; las partes orgánicas están tomadas seguramente en un sistema de eco, pero son firmemente distintas. Tomen el desnudo más bello, una Venus. Cuando vuelvan a sus casas, tomen o intenten tomar, considerar una Venus del Tiziano y una Venus de Velásquez. El tratamiento del desnudo es ahí evidente, el volumen del cuerpo no está dado en absoluto de la misma manera. Es eso incluso lo bello. En el caso del Tiziano, es muy nítido hasta qué punto lo orgánico es ciertamente la unidad de una multiplicidad de partes diferenciadas. Veremos que en el siglo XVII, entre otros con Velásquez, se produce de otra manera. El cuerpo ha dejado de ser un organismo, es otra cosa.

Entonces, yo diría que incluso cuando hay representación de un individuo solo, es un individuo orgánico, es decir, es la unidad de una multiplicidad. Por tanto es todavía una línea colectiva. Solo que es una línea colec-

tiva con una fuerte unidad, mientras que un rebaño de corderos es una línea colectiva con una unidad menos fuerte. No es por azar que los filósofos correspondientes pasan su tiempo haciendo una jerarquía de los grados de unidad. Lo que es muy interesante es preguntarse –lo encontraremos todavía en la filosofía de Leibniz, por ejemplo– qué es la jerarquía de los grados de unidad. Es decir ¿en qué un montón de piedras o un paquete de ramas de árbol, un rebaño de corderos o un ejército, una colonia animal, un organismo, una conciencia, etc., representan grados de unidad cada vez más fuertes sobre una escala jerárquica?

Lo que digo a partir de aquí es muy sumario, se complicará después. Ustedes observan que no he introducido todavía el color. No puedo, pero ya va a venir. Entonces, si el espacio griego es eso, sólo digo que por más que sea un espacio de luz, con mucha luz, es un espacio donde la luz está subordinada a la forma, está completamente subordinada a sus exigencias. En otros términos, como se dice muy bien, no es en absoluto un espacio óptico, es un espacio táctil-óptico. Ustedes recuerdan –no vuelvo sobre eso– que habíamos definido el espacio egipcio, siguiendo a ese autor austriaco, Riegl, como un espacio háptico. Y que el ojo tenía allí una función extraña que había intentado definir, una función háptica. El espacio que acabamos de ver no es háptico, es táctil-óptico.

¿Qué quiere decir táctil? ¿Qué es lo que remite al tacto? Es precisamente que todos los efectos ópticos están de una cierta manera subordinados a la integridad de la forma, y que la integridad de la forma es táctil bajo la forma del contorno orgánico. En otros términos, es un espacio óptico con referente táctil. Sí hay luz, pero no compromete la claridad de la forma. ¿Qué es la claridad de la forma? Es una claridad táctil. Es lo que Wölfflin llamaba, en su libro que cité mucho la última vez, la claridad absoluta. Incluso en las sombras, el contorno conservará sus derechos, pues el contorno es táctil mientras que las sombras son ópticas. Y aún en los cuadros del Renacimiento ustedes ven esta maravilla, que no viene de su torpeza, al contrario, viene de una habilidad asombrosa: el contorno, es decir la alusión táctil, subsiste íntegro a través del juego de las sombras.

Es entonces un espacio muy curioso este espacio óptico con referente táctil. Casi habría que decir con doble referente táctil. No tengo tiempo, queda en ustedes verlo, pero yo diría que sobre un cierto plano me parece que la referencia táctil es doble. Se trata, en efecto, de la subordinación de la

luz a la forma o, lo que es lo mismo, de la autodeterminación de la forma por un contorno orgánico que es necesariamente táctil. Pero ¿por qué digo que es una doble referencia? Porque todo ocurre como si sobre el plano de lo real el ojo dominara. Es un espacio óptico, pero las cosas se hacen confirmar por el tacto. Es como si la mano siguiera al ojo y confirmara el contorno a través del juego de las sombras. Pero sobre el plano ideal es casi lo inverso, es el ojo lo que remite a un tacto ideal. ¿Por qué? Porque lo óptico en este mundo griego está regulado por lo mismo que regula la línea, por la línea colectiva.

Entonces, ¿qué quería decir? Ah, sí... Número y medida. Vuelvo entonces a mi estela: las dos mujeres lado a lado, una misma medida con dos planos laterales. Supongamos que vuestro ojo comienza por abajo. Al interior de esa medida, mientras vuestro ojo ascienda van a ver variar el tiempo. ¿Por qué el tiempo varía y pasa por umbrales? ¿Qué es lo que marca estos umbrales? No es difícil. Los tiempos fuertes, es decir, los relieves luminosos –es lo mismo, puedo decir los tiempos fuertes de un ritmo o los relieves luminosos de una escultura–. Y los relieves luminosos son el primer plano, son lo que surge en el primer plano. Esta vez ya no hablo de planos laterales, hablo del primer plano, del plano desde un punto de vista frontal. Ven ustedes, los relieves luminosos afloran en el primer plano, son ellos los que definen los tiempos fuertes de una escultura. Los griegos tienen toda una teoría sobre esto, a la vez de música y de escultura. Y las sombras son precisamente los tiempos llamados débiles del ritmo, los tiempos débiles del segundo plano, del plano secundario. Es un espacio ritmado por los tiempos fuertes del primer plano y los tiempos débiles del plano secundario.

Ahora bien, cuando ustedes ven una escultura griega, vuestro ojo hace esto solo. Recoge, de abajo hacia arriba, la variación del tiempo. No solamente entre tiempos fuertes y débiles, sino que son los tiempos fuertes del primer plano los que varían con umbrales. ¿Marcados por qué? Por las articulaciones orgánicas, por las rodillas, la ingle, la cintura, los hombros, el rostro –y eso se subdivide mucho aún–. De modo que al interior de la misma medida, tienen una doble variación: variación de los tiempos fuertes sobre el primer plano de abajo hacia arriba, variación correspondiente de los tiempos débiles en el plano secundario.

¿Qué quiere decir esto? Resumo, intento resumir este espacio táctil-óptico. Retomo entonces mi tema. Jamás hay que perderlo de vista, porque sino, no avanzaríamos. Ustedes recuerdan que para todo espacio-señal debo

encontrar –o me había comprometido vagamente a encontrar– un principio de modulación. Ya no es la modulación egipcia por molde geométrico cristalino. Es un segundo gran tipo de modulación que va a ser la modulación de la línea o, más precisamente, la modulación por lo que hemos llamado molde interior. La modulación rítmica por molde interior. Ustedes recuerdan esta noción de molde interior, que he tomado de Buffon[3] porque me parecía muy esclarecedora. Es una noción muy extraña formada por Buffon, pero que me parece rica en dominios distintos a aquellos en los que él la aplicaba. Hay una buena razón para que pueda servirnos, puesto que Buffon utilizaba y formaba esta noción paradojal para hacernos comprender la reproducción orgánica. Es una modulación por molde interior. ¿Y qué es el molde interior? Es la unidad de una medida cuyos tiempos son variables. En otros términos, es un módulo.

Diría entonces –pero la fórmula tal cual no tiene ningún sentido, me sirve para resumir este conjunto– que el espacio griego está modulado de otra manera que el espacio egipcio, que está modulado por módulo, es decir, por molde interior. Ese es el medio de transmitir o de reproducir, si ustedes quieren, el espacio táctil-óptico.

Es el gran mundo orgánico. Y cuando un crítico de arte como Worringer define el mundo clásico, el mundo griego, dice que es el mundo de la representación orgánica. Y cuando se explica sobre qué es lo que entiende por eso, dice que es un arte que ha elegido como objeto, ante todo, al organismo.

Si no les molesta, puedo hacer un paréntesis aquí. Esto es seguramente muy importante, el arte ha elegido como objeto al organismo. Harán falta largas historias para que la pintura deje de ser orgánica, y no lo ha sido siempre. Pero aquí abro un paréntesis: ¿por qué fue tan complicado que la pintura elija como objeto el organismo? Hago una tímida avanzada sobre lo que nos queda por hacer. Esto va a plantear un problema enorme desde el punto de vista de los colores: ¿cómo traducir, cómo reproducir pictóricamente los colores del organismo? Horrible problema. Horrible problema europeo. Un problema típicamente europeo. Es importante. Creo que antes era distinto, pero ¿qué pasa fundamentalmente con los desnudos de Miguel Ángel, con el advenimiento del desnudo en la pintura? Un problema técnico espantoso. Veremos cómo será resuelto, pero podría decirse que es una

[3] Ver VI, nota 1.

manera de expresar el problema total de la pintura, ahí está todo. ¿Cómo reproducir los colores de un cuerpo, de un cuerpo orgánico? Es difícil, cualquiera sea el método que empleen, en occidente sobre todo, vista la naturaleza del organismo occidental...

De manera que el problema del organismo y el problema del color, no digo que se confundan para siempre, pero se percuten mutuamente. Es un problema intenso. El problema del color es: ¿cómo manejar el color sin producir una especie de grisalla, de barro terroso? El problema del organismo es: ¿cómo «dar el organismo» sin caer exactamente en el mismo barro terroso? En efecto, ¿por qué el organismo plantea este problema, y sobre todo el organismo occidental? Y bien, porque somos pálidos. Y peor que pálidos, somos pálidos y rojos, y si mezclan todo eso, produce lo terroso. ¡Es terrible! ¿Por qué?

Hay un texto que me gusta mucho en la *Teoría de los colores* de Goethe. No hace más que registrar un problema pictórico, no es una opinión paradójica. ¿Lo tengo marcado?... Sí, lo tengo, creo... ¡Acá está! Prefiero leerlo porque sino van a creer que lo invento: *Cuanto más noble es un ser, más elaborado está todo lo que es en él de naturaleza material (...)* Corto para comentar. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que está organizado, es decir, que cuanto más noble es un ser, cuanto más se eleva en la escala animal, más representa él un organismo, un organismo diferenciado. *Cuanto más noble es un ser, más elaborado está todo lo que es en él de naturaleza material, cuanto más su envoltura externa está en relación esencial con el interior (...)* Tenía que leerla para que vean que no invento. ¿Por qué dice esto? Cuanto más perfecto es un ser, más relaciones llamadas tipológicas hay entre la envoltura exterior y el interior, y las diferenciaciones internas. Bueno, ¿qué acaba de decir? Releamos: *(...) cuanto más su envoltura externa está en relación esencial con el interior, (...)* Es exactamente la historia del molde interior de Buffon. Cuanto más noble es un ser en la escala animal, es decir cuanto más complejo es, menos podrán reproducirlo y menos podrá él reproducirse por molde exterior, más necesidad tendrá de un molde interior para reproducirse. *Cuanto más su envoltura externa está en relación esencial con el interior, menos posible que aparezcan colores elementales en la superficie*[4].

[4] J. W. von Goethe, *Teoría de los colores,* op. cit., pág. 179.

He aquí el problema del organismo en su evolución. Los pintores, que conocían bien este problema, lo llamarán con una palabra que muy extrañamente pone en resonanciael cristianismo con la pintura occidental. Lo llamarán el «problema de la carne». ¿Cómo reflejar la carne? Para un colorista es el problema de los problemas. ¿Por qué? Porque arriesgan, rozan a cada instante el peligro supremo: hacer color terroso. Inicio cosas que no devendrán muy claras hasta más tarde. La pintura occidental ha estado penetrada por esta tarea: ¿cómo salir de lo terroso? Y sin duda, ha sido preciso recomenzar cada vez la misma tentativa. ¡Tomen nuestros pintores occidentales! ¡Es fascinante! Es como si cada uno debiera recomenzar esta especie de larga tentativa.

Es lo que llamaba el peligro del diagrama. Decía que hay dos peligros del diagrama. Uno es el peligro de un embrollo en lugar de un diagrama. No tienen más que una papilla, un revoltijo. Y el otro peligro es que en lugar de un diagrama, tengan un puro código. Ahora bien, un diagrama efectivo, un diagrama fecundo no es ni una operación de revoltijo, ni una operación de codificación.

Pero aquí caemos de lleno en el peligro de revoltijo. ¿Cómo impedir que los colores se mezclen cuando restituyen el organismo?

Y digo, tomen los pintores. ¡Es impresionante! Incluso sobre una secuencia corta. Todo ocurre como si un destino hiciera que los pintores debieran en principio chapotear en los colores negruzcos. Bueno, ustedes maticen, corrijan ustedes mismos. Hay quienes se quedan, pero precisamente no chapotean más. Se hace del negro algo tan extraordinario que ha devenido un color. Bueno, esos serían casos muy especiales. Ellos no chapotean. Pero ¿cómo es que muchos de ellos pasan por esta experiencia en la que se siente verdaderamente que su razón está en vilo o vacila? Esta experiencia que en los pintores termina a veces muy, muy mal, en el momento en que descubren y en que conquistan lo que buscaban todo el tiempo: el color. Y en el momento en que nosotros espectadores decimos, como idiotas, «lo ha encontrado, eso va bien, va bien, es formidable, ha encontrado la vida...» y es en ese momento que se mata. Es extraño. No quiero decir que estos suicidios sean exclusivamente pictóricos, pero en todo caso, son también pictóricos y no son de naturaleza psicoanalítica. ¿Qué es entonces lo que pasó?

Cito al azar entre los más grandes coloristas del siglo XVII. Van Gogh chapotea durante años y años en sus historias de tizas y de carboncillos. En toda su correspondencia, son fascinantes sus llamados a su hermano: «Va-

mos, envíame tiza». ¿El color? No, el color es para más tarde, siempre para más tarde. Y cuando comienza en el color, es terroso. Para aquellos que conocen a Van Gogh, ven lo que quiero decir, es la papa. ¡Lo terroso en estado puro![5] ¿Y qué va a pasar para que él logre esta conquista fantástica del color? Él arranca el color al fondo terroso de todos los colores, nos diríamos que se ha salvado. ¿Y qué pasa? Es en ese momento que se mata.

Les suplico que vayan a ver la reciente exposición de Nicolas de Staël en el *Grand Palais*. Entran... Bueno, como siempre, primero entran. ¿Qué ven? No digo que los primeros cuadros no sean admirables. Lo son. Es una especie de ciencia de colores parduzcos, negruscos, con arabescos. ¿Qué pasa enseguida? Ven admirables telas donde se desprende algo absolutamente nuevo. Tintes que hay que llamar –veremos pronto si la palabra está justificada– «pálidos». ¡Extraordinarios! Todo un juego extraordinario. Todos los colores están allí, pero se trata de un régimen pálido del color. Pasan a otra sala... ¡Conquista del color, conquista espantosa del color! Entonces, casi nos cuesta trabajo no concluir, no decir: «¡Y bien, sí! ¡Es eso lo que él buscaba todo el tiempo!». Y las telas son tan alegres. Verán las pequeñas telas de los futbolistas, por ejemplo, u otras. Son cosas fantásticas. ¿Y qué es lo que pasa? Aquí también, es en ese momento que se mata.

¿Qué es lo que puede pasar? ¡Realmente no llego a comprender! A menudo se cita una frase de Lacan que da frío en la espalda: «Es cuando la cosa va mejor que uno se mata», y viendo allí como una especie de signo de que sí, la cosa iba mejor. Y bien, en este caso de la experiencia pictórica es así: es cuando mejor va sobre la tela que el tipo se hunde.

Con Cézanne es la misma historia. Los violetas y el período violeta de estranguladores, ¡esas telas tan extrañas sobre la escena de estrangulamiento! Todo eso es violeta. Y la conquista del color parte de allí. Y Manet, cuando llega al impresionismo, pero él sale de los tintes llamados terrosos.

Bueno, ¿qué es todo esto? Mi paréntesis se desarrolló. Retomemos el texto de Goethe. El problema es que cuanto más elaborado es un organis-

[5] En una carta a su hermano, Van Gogh le explicaba en relación al cuadro *Los comedores de papas* (1885): «He tratado duro de transmitir al observador la idea de que esta gente, quienes comen papas a la luz de una lámpara, alcanzan de su plato con las mismas manos que remueven la tierra».

mo –y para toda la teoría y la práctica de la pintura del Renacimiento el más elaborado es el organismo humano–, más tiene necesidad de un molde interior. Es decir, veremos cada vez menos y ya no veremos colores elementales aislables. De allí el problema: ¿cómo pintar la carne, si la carne no está hecha y no debe estar hecha de colores elementales aislables? ¡Esto deviene muy interesante! ¿Cómo han hecho? Sería una manera de plantear el problema del color. Porque, de acuerdo, mezclamos. Pero ¿cómo hacer para que la mezcla no sea simplemente terrosa y no dé un conjunto perfectamente insípido?

Ahora bien, el texto de Goethe es muy interesante porque dice que entre los mamíferos hay un solo caso que posee, al contrario, colores muy brillantes, colores elementales aislados. ¡En los organismos inferiores sí! Los peces sí presentan colores elementales aislables. Los pájaros presentan colores elementales aislables. Eso sí. Pero Goethe está fastidiado porque hay un mamífero, y aún más, un mamífero superior que presenta admirables colores elementales, aislados. Pero se sale de allí diciendo que no hay más que uno. El mono. Ahora bien, el mono es quizás un mamífero complejo, pero es como la caricatura de un mamífero, es la caricatura del hombre. ¡No es noble!, dice él. En efecto, es el problema de los driles. Los driles presentan colores admirables que ustedes conocen. ¡Rojo, azul! En estado puro. ¡Admirables colores! Sobre el hocico y en el trasero. ¡Es prodigioso! Admirables bestias, pero que Goethe condena precisamente porque presentan estos colores elementales aislables. Llega a decir que la vaca es mejor que un dril. Ya no sabe siquiera lo que dice, tanto cree en la superioridad del hombre blanco occidental, precisamente porque la vaca es absolutamente deslucida en relación a los driles, a los peces, a los pájaros.

Bueno, he aquí el problema del organismo desde el punto de vista del color. Y finalmente, otra vez, es una manera de tratar los colores. ¿Y entonces? Lo que quería decir es que definimos la representación clásica griega o del Renacimiento como una representación orgánica, pero eso no quiere decir solamente que el objeto es el organismo. Quiere decir que el sujeto, es decir el espectador, encuentra en la representación clásica un ejercicio conjugado de sus facultades. Worringer lo dice muy bien, y eso evita un contrasentido: no quiere decir solamente que el objeto de producción del pintor es el organismo humano, quiere decir que cualquiera sea el objeto del pintor, el espectador frente a una tal obra sentirá un ejercicio armonioso de sus facultades distintas, comenzando por el tacto y el ojo. El ojo remitirá al tacto

y el tacto remitirá al ojo bajo la forma de espacios táctiles-ópticos o de esta modulación rítmica.

Así pues, tengo por el momento dos espacios-señales y dos tipos de modulación. Voy muy rápido sobre el tercero. He hablado de él un poco. Podría haber hablado por mucho más tiempo, pero en fin... Mala suerte.

Es aquí que nace un espacio puramente de vector óptico –o con la pretensión de serlo–. Y uno de los grandes intereses del libro de Wölfflin *Principios fundamentales de la historia del arte* es que está centrado sobre el pasaje de la pintura del siglo XVI a la pintura del siglo XVII y precedido por un análisis de grandes ejemplos. Su tesis es que el pasaje del siglo XVI al siglo XVII es típicamente el pasaje del espacio táctil-óptico a un espacio óptico puro. Y yo tenía el sentimiento de que, aunque no sea lo mismo, a este nivel de generalidades bien fundadas podíamos decir exactamente lo mismo para el pasaje del arte griego al arte bizantino. Que con otros materiales, con otros problemas, con otras técnicas, que habida cuenta de todas las diferencias, el pasaje del arte griego al bizantino es también el paso de un espacio táctil-óptico a un espacio óptico puro.

¿Y cómo vamos a definir este espacio óptico puro? Y bien, por oposición, por oposición muy firme con el espacio táctil-óptico. Al igual que en el espacio griego, los planos están bien distinguidos, pero esta vez, de una cierta manera, todo viene del fondo. Hay primado del plano secundario, todo viene del fondo. ¡La forma surge del fondo! Es preciso decir que desde entonces ya no sabemos dónde comienza ni dónde termina la forma. ¿Por qué? Porque este era un espacio en el cual, o bien el primer plano está en la sombra y la luz viene del fondo –piensen por ejemplo en muchos cuadros de Vermeer–, o bien el fondo es extremadamente oscuro, pero la luz de los otros planos brota de ese fondo oscuro. De todas maneras son variantes, hay infinidad de variantes. Pero la forma siempre va a surgir del fondo, ya no se determina por el primer plano, está como impulsada por el fondo. Es una manifestación. Es una epifanía. Yo diría que, en última instancia, ya no es como en los griegos, ya no es una esencia que entra en relación con la manifestación. Es la manifestación la que hace esencia en una especie de epifanía, que es la epifanía bizantina. ¿Y entonces? Es el momento de decir que sí, la luz devino independiente. En otros términos, es la forma la que depende de la luz, la luz ya no depende de la forma.

Intervención: Pero… si la forma es luz.

Deleuze: ¿Quién dijo eso para contrariarme? Yo diría, me parece, que eso no tiene mucho sentido, porque técnicamente hace falta que una sea obtenida por la otra. Podemos decir que en el resultado la forma es luz, pero no podemos decirlo de todo y de cualquier cosa.

Intervención: Pero no es cualquier cosa si hablamos de los colores.

Deleuze: ¡De acuerdo! ¡Los colores! Todavía no hablé de los colores.

Intervención: ¿Podemos hacer una comparación entre la pintura del siglo XVII y el pensamiento estoico?

Deleuze: Sí y no. No hay razón para pensar que Egipto permanece como una referencia tal que todo se sitúa en relación a ella. Considerando esto y lo que decís, me parece que hay un paralelo que ha sido marcado fundamentalmente por uno de los mejores críticos de la pintura bizantina. Duthuit ha subrayado mucho las semejanzas entre los textos neo-alejandrinos –que dependían de los textos estoicos, es decir, de una tradición estoica neo-platónica– y la empresa bizantina[6]. Sería a un nivel muy, muy preciso. A saber: con el estoicismo comienza en efecto, y bajo influencias orientales, una concepción radicalmente nueva del límite. Lo hemos visto, me parece, en la primera mitad del año a propósito de Spinoza[7].

El límite griego está definido ciertamente por el contorno. Con todas las complejidades del contorno. Es una noción muy, muy complicada, sobre todo porque –otra vez– en los griegos ya no se trata exactamente del contorno geométrico, es ciertamente un contorno orgánico, incluso para las figuras geométricas.

Pero con los estoicos hay una concepción del *límite* que rompe completamente con el contorno. Los textos estoicos son tanto más interesantes por cuanto hacen irrupción en el mundo griego. Está bien resumido por un texto de un viejo, de un anciano estoico que dice que el límite no es el

[6] Cf. Georges Duthuit, *Byzance et l'art du XII siécle*, Librairie Stock, Paris, 1926.

[7] Cf. Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza*, op. cit., pp. 104-107.

contorno geométrico, que es más bien la zona donde una potencia se ejerce. ¿Qué es esta zona? Él dice que el modelo de límite no es el escultor que nos lo da en el sentido de un contorno o incluso de un modelado. Lo que nos da esa zona es el germen de la planta. En otros términos, es un cambio radical del verbo ser: «Soy hasta donde ejerzo mi potencia». Entonces ya no soy en el contorno de mi límite, mi límite ha dejado de ser contorno, mi único límite es cuando mi potencia no se ejerce más.

Hay allí algo fundamental que es el descubrimiento de la luz. No se trata en absoluto de forzar los textos. Son todos los textos de Plotino sobre la luz[8]. Ocurre al mismo tiempo que Plotino descubre una luz puramente óptica. Hace explícitamente decir a la luz: «¿Dónde es que comienzo? ¿Dónde es que termino?». Es la negación del contorno en beneficio de un límite que estará precisamente definido en la pintura por el claroscuro y que implica este despliegue de un espacio óptico que es completamente diferente del espacio táctil-óptico de los griegos.

Tomo otro ejemplo que Wölfflin analiza muy, muy bien. Retomemos el ejemplo de los desnudos. Él compara también dos desnudos, pero esta vez no desde el punto de vista del color. ¿Qué es, cómo es –dice él– un desnudo del Renacimiento, un desnudo de Durero, por ejemplo? Encuentran allí ciertamente lo que yo llamaba la línea colectiva u orgánica, a saber: el límite del cuerpo es trazado por una línea curva. En última instancia, una curva continua; incluso si está interrumpida en tal momento, se continúa virtualmente. Una curva compleja continua es lo que va a definir el contorno. Y el cuerpo así limitado por la línea orgánica se despega del fondo. Pero evidentemente no surge ni tiene la intención de surgir del fondo.

Si toman un desnudo de Rembrandt, ven –incluso materialmente– algo totalmente nuevo que será muy importante para toda la historia de la pintura. Diría lo mismo de los retratos, diría lo mismo si toman un retrato del siglo XVI o uno del siglo XVII. Si toman un Rembrandt, ven evidentemente que no está compuesto en absoluto por una línea curva. Hay un contorno, me dirán ustedes. Sí, pero veremos que ese contorno es justamente una nueva manera. Ya no puede ser determinante, ya no se trata en absoluto de la autodeterminación de la forma. ¿Por qué? ¿Qué es lo que les

[8] Plotino, *Eneada cuarta*, Aguilar, Bs. As., 1980. Tratado V: «Sobre las dificultades acerca del alma III, o Sobre la visión»

muestra? Ya no es en absoluto una curva, incluso compleja y virtualmente continua. Es una sucesión, una sucesión muy, muy fina de trazos planos. (Tienen que introducir matices. Durante un largo tiempo hay rembrandts que funcionan con curvas. Cada vez que digo «Rembrandt», no se trata de una fórmula que él aplica. Digamos que son ciertos rembrandts los que nos dan la impresión de ser particularmente representativos de una pintura del siglo XVII). Entonces, esta especie de trazo plano o de línea rota ya no tiene la misma función, ya no hace contorno. Indica la manera en que el cuerpo surge del fondo en una especie de estructura perpendicular del cuadro, y entonces todo está distribuido en función del plano secundario. Hay a pesar de todo un contorno porque hay trazos planos continuos. Pero ya no son trazos curvos, se trata verdaderamente de una sucesión de trazos planos que cambian de dirección cada vez. Y eso hace surgir el cuerpo ciertamente del fondo. Ya no es el cuerpo lo que está sobre el fondo, él surge del fondo.

Y si toman ejemplos de retratos, es todavía más nítido. En el Renacimiento, la línea de la nariz, la línea de los ojos, la línea de la boca, forman ciertamente los trazos del contorno. En un retrato del siglo XVII, ustedes se ven sorprendidos por esto: cómo decía hace un momento, el contorno es transformado en una sucesión de trazos planos. En ciertos rembrandts, por ejemplo. En muchos retratos del siglo XVII ustedes son incapaces de restaurar una línea de contorno del rostro y líneas que serían aún modulares, en el sentido en que yo empleaba la palabra «módulo» hace un momento. Todo el retrato toma una vida intensa desde ese momento. ¡Es evidente! Todo el retrato está organizado por trazos, trazos discontinuos extraídos sobre la masa.

Yo diría que la doble fórmula del retrato o del cuerpo en el siglo XVII es: por una parte, el contorno curvilíneo reemplazado por una sucesión de trazos planos cambiantes en su dirección; por otra, las líneas modulares interiores al rostro reemplazadas por trazos discontinuos extraídos sobre la masa que indican típicamente el juego de las sombras y de las luces.

De modo que, en este espacio, todo está orientado, reorientado en función de esto: la forma debe surgir del fondo. Surgiendo del fondo, ya no puede definirse por un contorno, o como dice Wölfflin, por una claridad absoluta. No puede definirse más que en términos de claridad relativa. Trazos discontinuos extraídos sobre la masa del rostro, trazo pla-

no que hace surgir la forma del fondo. Y es un espacio, si ustedes quieren, de los valores. Es un espacio de valor, un espacio de claroscuro. Es un espacio en el que, en efecto, la luz ha dejado de depender de la forma. Y es así que este espacio es alucinante. Y de ahí también el carácter alucinatorio de estas figuras. Es porque las figuras surgen precisamente del fondo, y porque ese fondo contiene tanto la blancura de la luz brillante, como la oscuridad de los negros. Y todo surge de ahí.

En ese momento, lo que es conquistado para el arte es ciertamente una estructura perpendicular. Por ejemplo, en el tema del encuentro: ¿cómo se encuentran los personajes? En el siglo XVI –y esto está plenamente en el corazón de un problema de este siglo concerniente a la línea colectiva– dos personajes que se encuentran lo hacen en el primer plano. Y finalmente, uno de los aspectos del arte del siglo XVI es la belleza de sus primeros planos. Porque estos primeros planos no son llanos. Otra vez, es siempre el ejemplo de Rafael el que me viene a la mente, como uno de los pintores que más lejos ha llevado la especie de tensión, los efectos de tensión del primer plano. Se encuentran evidentemente sobre el primer plano porque es lo que distribuye las formas. Y es sobre el primer plano que ellas se determinan. De allí que la línea colectiva, por sinuosa que sea, por compleja que sea, es ciertamente la línea del primer plano.

Por el contrario, el encuentro del siglo XVII se organiza completamente de otra manera. Los personajes acceden al primer plano, pero a partir del fondo, y cada uno tiene su manera de pertenecer al fondo. Y cuando llegan al mismo primer plano, no llegan de la misma manera, porque no surgen del fondo de la misma manera. Si se encuentran en el primer plano, es porque su manera de surgir está armonizada. Y el primer plano permanece atravesado, quebrado por la estructura perpendicular de su surgimiento desde el fondo trasero. Me parece que uno de los pintores que va más lejos en esta especie de estructura perpendicular es Rubens.

Tendría que quedarme mucho más tiempo sobre todo esto. Pero basta con que me concedan el principio.

La modulación egipcia la definía por el molde cristalino. La modulación griega la definía por el módulo, por el módulo rítmico. Yo no quería decir, evidentemente, que en el arte griego no hubiera luz. Pero ella todavía no accede al estado de factor independiente desde el punto de vista de la modulación operada, pero ya está ahí, ya está obtenida. Entonces, para

cerrar diría que hay un tercer tipo de modulación para este espacio óptico. La transmisión de un espacio óptico puro remite a una modulación de tercer tipo. ¿Qué será? Modulación de la luz.

XI.
La cuestión del color.

26 de Mayo de 1981
Segunda parte

En el punto en el que estamos, creo que tropezamos con el último problema que nos queda, que quisiera comenzar hoy y que será nuestro objeto la próxima vez. Nos encontramos en tres espacios y tres tipos de modulación, pero no he tenido mucha ocasión de hablar del color.

Hace falta que explique por qué no he tenido la ocasión. Habría un primer esquema rápido, evidentemente falso, pero que podría servirnos para organizar nuestras búsquedas. Sería decir que, después de todo, una modulación del color es muy diferente, no solamente de una modulación de la línea, sino también de una modulación de la luz. En ese caso, sería oportuno reservar el lugar para un espacio señal coloreado que remitiría a un tipo de modulación que le sería propia. Y sería por eso que no hemos hablado de él antes.

Incluso si se me explica que los mismos pintores son grandes luministas y grandes coloristas –y no es seguro–, no se trata de los mismos problemas. En efecto, entonces, un pintor puede afrontar los dos problemas. Pero puede muy bien ser que su problema fundamental sea la luz, no el color, y que no alcance el problema del color más que en la medida en que concierne

y toca la luz. La inversa también es posible. Todo es posible, todo es verdad, todas las soluciones son posibles, yo no excluyo nada.

Entonces, mi primera hipótesis es que puede ser que nos falte la definición de un espacio señal propio al color, al cual correspondería un tipo de modulación muy particular, distinto de todos aquellos que hemos visto, incluida la modulación de la luz. ¿Qué querría decir modular el color? ¿Y a qué espacio remitiría esta modulación?

Ustedes ven, intento apoyar mi primera hipótesis. Y bien, en la historia de la pintura occidental hubo momentos de gran colorismo, es decir, en que el problema del color era verdaderamente el problema fundamental. Me atengo a ellos, me atengo a una época célebre: el impresionismo. Son y se presentan fundamentalmente como coloristas. ¿En qué eso plantea problemas distintos a los de la luz?

Y aún más, a veces ellos tienen fórmulas un poco forzadas, un poco simplistas, pero justamente como aquellas que nosotros empleamos, que sirven de grandes puntos de referencia. Por ejemplo, Van Gogh diciendo de Delacroix, del cual pretende que es el primer gran colorista moderno: «Lo que Rembrandt es a la luz, Delacroix lo es al color». ¡Bien! Fórmula simple. La dice así como así en una carta. ¿Es verdad? ¿No es verdad? ¡Poco importa! Punto de referencia. ¿Qué quiere decir exactamente? Sugiere con fuerza que, en última instancia, hay un espacio y una modulación del color que no son lo mismo que el espacio y la modulación de la luz. A fin de cuentas, quiere decir que es muy evidente que los que podríamos llamar pintores luministas alcanzan el color, pero lo alcanzan por intermedio de la luz, y que los coloristas obviamente alcanzan la luz, pero la alcanzan por intermedio del color y por el color.

He aquí un texto sobre Cézanne que me parece muy, muy curioso. Es un texto de contemporáneos de Cézanne. Dicen: *Es por la oposición de los tonos cálidos y fríos (...)* –es decir, el amarillo calor y el azul frío, lo hemos visto, ¿no?, el calor y el frío como determinación del color como tal– *(...)como los colores de los que dispone el pintor (...)* –es decir, Cézanne– *(...) sin cualidad luminosa absoluta en sí mismos, llegan a representar la luz y la sombra (...)*[1] Es un texto que me interesa porque, en el punto en el que estamos, me parece una muy justa definición de la pintura de Cézanne, al menos al final:

[1] Cf. Riviére y Schnerb, en *Conversations avec Cézanne*, op. cit., pág. 88.

alcanza la luz y todas las relaciones de luces y de sombras a través de las relaciones de color, sin darse una cualidad luminosa de los colores que les pertenecería a ellos mismos.

Cézanne va a hacernos adelantar un poco, pues cuanto más avanza, más descubre su método colorista, y más lo llama «modulación». Hay textos admirables de Cézanne. ¡Modular, modular los colores! Llega a decir –y nos viene completamente bien– que no hay que decir «modelar», que con más razón no hay que decir «moldear». No hay que decir ni «moldear», ni «modelar», habría que decir «modular». Para nosotros es excelente, puesto que hemos sido llevados precisamente a hablar del molde, el modelo y el módulo. Hemos sido llevados a tomarlos como casos de modulación. El verdadero misterio de la operación es la modulación.

Segunda pista: se trata el mismo tema, o el mismo motivo, por dos procedimientos totalmente diferentes. El primer caso es un doble cuadro, es decir, dos ejemplares del mismo motivo bajo el título *Campesino sentado*. Uno en óleo[2], el otro en acuarela[3]. En el segundo ejemplo los dos títulos son diferentes. Son retratos de una dama en chaqueta. Manifiestamente es la misma dama. Retratos de una dama en chaqueta, los dos al óleo[4].

Si leen ese texto de Gowing al respecto[5], me parece que muestra, que da una evidencia muy fuerte de que el procedimiento no es el mismo. ¿Por qué? Porque el primer campesino sentado, aquél que está trabajado al óleo, está enteramente tratado por modulación de la luz. Tono local, color local, modulación de la luz y claroscuro. La acuarela está tratada de otra manera, de una manera colorista. Sostenemos nuestro tema sobre «modular la luz, modular el color». ¿Qué quiere decir exactamente? Si comprenden, aún confusamente, lo que acabamos de ver sobre modular la luz, sobre todo ese juego de claroscuro y de surgimiento a partir del fondo, ¿qué les dice «modular el color»? Se descubre en el paisano sentado –segunda manera, acua-

[2] Paul Cézanne, *Paysan assis* (1899), óleo sobre tela, Philadelphia Museum of Art.

[3] Paul Cézanne, *Paysan assis* (1900), acuarela.

[4] Es probable que Deleuze se refiera a dos óleos de Paul Cézanne retratando a su mujer: *Señora Cézanne con chaqueta azul* (1885) y *Retrato de Madame Cézanne* (1888).

[5] Cf. Lawrence Gowing, *Cézanne, la logique des sensations organisées*, Macula 3-4, p. 88 y 93.

rela– una cosa muy, muy curiosa. Es que el modelado va a ser obtenido por una yuxtaposición de manchas coloreadas.

Por supuesto que estos ejemplos no son restrictivos. Gowing va a mostrar a continuación que eso invade toda la obra de Cézanne. ¿Qué serán estas manchas coloreadas? ¿Qué son estas manchas coloreadas de dimensiones bastante pequeñas? ¿Qué debe decirles esto? Es quizás un momento esencial de los coloristas: dimensión ya bastante pequeña de las manchas coloreadas. Gowing se esfuerza en demostrar que hay ahí un método. Un método asombroso que consiste en sustituir el contorno táctil y el modelo óptico del claroscuro por una tercera cosa que es precisamente lo que Cézanne llamará «modular el color». Una modulación del color o por el color va a reemplazar al contorno táctil-óptico, es decir, a la línea colectiva, y también al modelado claroscuro. Se trata de una sucesión, de una yuxtaposición de manchas progresivas en el orden del espectro.

Me adelanto un poco. Quiero sólo fijar esto, porque es recién la semana próxima que explicaré en detalle estas especies de secuencias cézannianas muy, muy curiosas que van a ser una especie de revolución en el color. Va progresivamente por el orden del espectro hasta un punto culminante y la serie redesciende. Una doble serie progresiva y regresiva alrededor del famoso punto culminante de Cézanne. Y es esto lo que va a operar esta especie de nuevo modelado que no es más un modelado, que es verdaderamente una modulación por el color.

Y es lo mismo para la dama en chaqueta. Ahora bien, es curioso: ¿por qué es importante que, en el caso del campesino sentado, sea en la versión acuarela que él encuentra su especialidad? Me parece bien que sea al nivel de la acuarela que Cézanne ha comenzado ya a encontrar este método colorista nuevo, que extiende enseguida al óleo. Y en el caso de la dama en chaqueta, las menores reproducciones, incluso las reproducciones en negro son fascinantes en este aspecto. El artículo de Gowing incluye reproducciones en negro totalmente fascinantes. Hay una versión que es muy nítida: modulación de la luz, claroscuro, y el color está reducido al tono local, al color local, simplemente influenciado o modificado por la luz. Y la otra versión de la dama en chaqueta es absolutamente diferente, tienen la impresión de que es completamente otro estilo, aún cuando sea la misma pintura. Es una modulación del color en la que encuentran la secuencia de manchas yuxtapuestas hasta un punto culminante, y luego la serie regresiva. Digo

entonces que, aún cuando son las mismas damas, me parece evidente que la modulación del color y la modulación de la luz no son en absoluto lo mismo.

¿Y entonces? Segunda observación. Desde entonces arriesgaremos concluir que la modulación del color tiene ella misma su espacio, su espacio señal. Entonces, será preciso que definamos a la vez esta modulación y el espacio señal que ella transmite o que reproduce. Y podríamos hacerlo, seremos llevados a hacerlo, tomando como ejemplo el siglo XIX. Podríamos hacer incluso una secuencia colorista que va a ser determinante para la pintura, y reencontraríamos el problema de cómo pintar un cuerpo.

Esa secuencia comenzaría con Delacroix y un procedimiento que le es propio –que era quizás ya el de Turner, por otra parte– que se llamará desde su época procedimiento de plumeado. Simplificando –con las propias correcciones que ustedes aportan–, todo comenzaría en esta secuencia por los plumeados de Delacroix. Después de todo, tomo esto de un libro muy bueno, así que si cae en sus manos, léanlo. Hay un post-impresionista, un neo-impresionista muy conocido que se llama Paul Signac, que ha escrito *De Eugène Delacroix a los neo-impresionistas*[6]. Él desarrolla esta secuencia. Todo comienza por los plumeados de Delacroix.

Vean en qué se trata de una respuesta a la pregunta de cómo pintar el cuerpo. ¡Es una respuesta formidable! En efecto, Delacroix mantiene toda esa herencia, tiene colores terrosos, sólo que va a entrecortar los colores terrosos con tonos puros, va a hacer sus famosos plumeados. Ejemplo típico –¡vayan!–: la decoración de *Saint-Sulpice*, donde los cuerpos con los tintes terrosos o rebajados están entrecortados de verde o de rosa yuxtapuestos: un plumeado verde, uno rosa.

Desde ese momento Delacroix será injuriado por eso o, al contrario, muy admirado, aclamado, porque se tiene la impresión de que saca el color de un fondo, de una especie de fondo cenagoso.

Ahora bien, yo no diría que este procedimiento de los plumeados es el único. Es muy significativo porque tendrá su descendencia. No es por azar que los impresionistas van a descubrir a Delacroix como su gran hombre. ¿Qué es lo que pasa enseguida? Tienen la formación de secuencias de manchas coloreadas a una escala completamente distinta que la de Delacroix. ¿Por qué? Porque para llegar a esas secuencias de tintes coloreados, de peque-

[6] Paul Signac, *De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo*, Poseidón, Bs. As., 1943.

ñas unidades coloreadas ¿hacía falta qué? Hacía falta romper realmente con aquello que Delacroix había conservado, con los colores terrosos, o incluso con los colores rebajados. Veremos mejor todo eso, pero lo lanzo ya. La unidad no es más el plumeado, pero desciende directamente de allí. Como dice muy bien Signac, es la famosa «coma impresionista». Ellos pintan por pequeñas comas. El plumeado de Delacroix devino coma impresionista.

Y si lo pensamos, la coma es una cosa muy extraña. En el momento del primer impresionismo es muy ambigua. Esta famosa coma va a engendrar enseguida, en Van Gogh, algo que ya ni siquiera puede llamarse una coma, va a ser transformada en un punto. Pero Van Gogh la toma de los impresionistas como una especie de procedimiento pictórico. Ellos pueden hacer eso porque precisamente están liberados del problema de lo terroso, del color terroso y de los colores rebajados. Los han suprimido de su paleta, forzosamente. ¡Han hecho algo formidable! ¡Una sustracción! Una restricción de paleta intensa, porque es a ese precio que hacen surgir el color bajo una forma que nos queda por determinar. Y particularmente habrán suprimido todos los colores llamados terrosos, la mayor parte de las tierras, de los colores llamados tierras. Y no se servirán de los colores rebajados, los condenan.

Signac se pretende, se presenta –y tiene razón– como un post-impresionista, es decir, del tercer momento: más allá de Delacroix, más allá de los impresionistas. Dice: «Sí, hay una cosa que no funciona, su coma es todavía muy extraña porque, a vuestra elección, es figurativa o es ya abstracta».

Es figurativa porque es formidable para hacer eso en lo que tanto piensan los impresionistas: briznas de hierba. ¿Y qué han aprendido? Lo que han aprendido, y fundamentalmente lo que han aprendido de los pintores ingleses, es que la hierba no se hacía expandiendo el verde e incluso degradándolo, es decir, jugando sobre sus valores; que la hierba se hacía con pequeños toques de verde, de tonos, de tintes diferentes. Ven, hemos traspasado completamente la línea colectiva. Ya no se trata de la línea colectiva, de un conjunto que sería el conjunto hierba. Tenemos que penetrar en la hierba, en su interioridad. Pero he aquí que esta pequeña coma que de una cierta manera es todavía figurativa, es al mismo tiempo completamente abstracta. Va muy bien para hacer hojas, para hacer hierba, pero se trata de otra cosa.

Como dice Signac, entonces, esta historia de los impresionistas es al menos muy curiosa. Han recusado absolutamente, han suprimido lo terroso. Podemos decir entonces que la idea de fondo de los impresionistas es

cómo arrancar lo vivo, cómo arrancar los tonos vivos a la mezcla terrosa, al color terroso, a la gran mezcla, a la grisalla.

Pero en el esquema de Signac sucede lo siguiente. El esquema es muy escolar, pero como lo encuentro muy divertido y muy filosófico, lo cito. Primer momento, Delacroix: conserva los colores terrosos y les extrae lo vivo, los lleva hasta lo vivo por el procedimiento de los plumeados. Segundo momento, los impresionistas: han suprimido los colores terrosos, pueden entonces desarrollar lo vivo bajo la forma de breves secuencias de tonos diferentes. Pero, dice Signac, no es posible porque se sirven de ese medio prodigioso para reconstituir lo terroso. Es por eso que es extraño, que es curioso. Hacen el camino inverso de Delacroix. Delacroix partía de lo terroso y lo exaltaba por su procedimiento de plumeado, lo vivificaba. Los otros hacen lo inverso, han suprimido lo terroso, tienen un procedimiento de tonos vivos, secuencias inmediatas de tonos vivos, pero para reconstituir la impresión de conjunto terrosa o rebajada. ¡Y Dios sabe que es bello! Pero Signac parece decir que es una lástima.

Nuestros ojos se regocijan respecto a esto ante los dos grandes extremos del impresionismo. Por un lado, las catedrales de Monet donde, en efecto, la grisalla de la piedra es reconstituida por el procedimiento de los pequeños toques de tonos puros. Por otro, los boulevares de Pissarro, donde el objeto explícito es cómo restituir el sentido del barro de las calles de una ciudad como París con tonos vivos. Aquellos que han estado en su exposición reciente, han visto esas telas del final de Pissarro, y son formidables. Pero Signac no está contento. ¿Por qué? Porque dice que no hacía falta servirse de ese colorismo puro, es decir, de esa liberación, de esta extracción de las secuencias de tonos puros, para restituir una impresión terrosa o rebajada.

¿Qué es lo que hacía falta? Llega lo más grande, según Signac. Es curioso que no hable de Cézanne en todo esto, pero evidentemente tiene un interés. Signac es un amigo inmediato de Seurat. ¿Qué es lo que hace Seurat? No hay más coma, deviene el famoso «pequeño punto» y la pintura llamada «puntillista». Ven ustedes, del plumeado a la coma y al pequeño punto, tienen la sucesión del colorismo. Ahora bien, la sucesión de los pequeños puntos ya estaba en Cézanne. No de la misma manera, no era por pequeños puntos en él. Pero la pura secuencia de tonos puros en el orden del espectro, con un punto culminante, va precisamente a definir esta modulación del color.

Al mismo tiempo, esta secuencia colorista no es más que una secuencia, ¡tan rico es en esta época este mundo de la pintura! En vano intentaría situar en esa secuencia a Gauguin y a Van Gogh. Sobre todo a Gauguin, para quien el puntillismo y Seurat eran ciertamente cómicos y sin interés. Es como si en mi secuencia hiciera falta que tenga en cuenta eventualmente una ramificación, una diferenciación en la dirección Van Gogh-Gauguin.

Pero ¿a qué quiero volver? A que siempre puedo aislar así un problema de puro colorismo. Pero eso no impide que el color haya pertenecido siempre incluso a mis mundos precedentes, a mis espacios precedentes: no sólo al espacio-señal de los egipcios, al espacio-señal de los griegos, sino también evidentemente al espacio-señal de la luz. A saber: Bizancio tiene una gama colorista al mismo tiempo que una gama luminosa. Y hay que decir que Bizancio –pienso que ya lo he dicho la última vez– inventa el colorismo, al mismo tiempo que inventa el luminismo –seguramente no por lo mismos medios–. De modo que Bizancio hace ya una doble modulación. El mosaico permite no solamente una modulación de la luz, sino también una modulación fantástica del color. Eso es formidable como una posibilidad. Y en el siglo XVII hay todo un régimen del color, no menos que un régimen de la luz.

De tal modo que mi problema sería doble. Por un lado, es preciso que lo más rápidamente posible volvamos atrás, la próxima vez, sobre la pregunta por cuáles son los regímenes de colores correspondientes, por ejemplo, al espacio del Renacimiento y al espacio óptico del XVII, o al arte griego y al arte bizantino. Puesto que ya había régimen de color, pero puedo sostener –y es por esto que el conjunto permanece un poco coherente– que la modulación no se hacía principalmente por el color. Lo cual es falso para Bizancio, donde creo que hay una doble modulación, pero es verdad para la pintura del siglo XVII, donde la modulación principal no era la del color, sino la de la luz.

Por una parte, entonces, es preciso que hagamos esto, los regímenes del color. Por otra parte –ya no se excluyen– que definamos un espacio colorista propio al cual correspondería la modulación del color en estado puro, aún si hay ya regímenes del color antes de este espacio colorista.

Les doy para terminar, entonces, porque quisiera que lo tengan presente en el espíritu, algo de lo cual tendré necesidad la próxima vez sobre los caracteres simples de los colores. A aquellos que se interesen en esto, les pido que anoten, para reflexionarlo un poco. Son cuestiones de terminología,

puesto que existe un gran esfuerzo para intentar unificar la terminología al nivel de los colores. Habría cuatro caracteres simples de los colores. Dos que dependen del llamado factor «luminancia» del color: claro/oscuro. Y dos que dependen del factor llamado «pureza» del color: saturado/diluido. Lo que quiero es que lo retengan para que hagan ustedes mismos vuestra tabla sobre este aspecto, sino no comprendemos la terminología. Cuando combinan los caracteres dos a dos, resulta: claro/saturado, que es lo que llamamos un tono vivo; claro/diluido, que es lo que llamamos un tono pálido; oscuro/saturado, que es lo que llamamos un tono profundo; oscuro/diluido, que es lo que llamamos un tono rebajado. Ahí está, ahora pueden hacer vuestra tabla con flechas y todo eso...

Yo tengo necesidad de estas cuatro nociones porque mi hipótesis sería que no hay solamente cuatro regímenes del color -régimen pálido, régimen vivo, régimen rebajado, régimen profundo- y que de cada uno de estos regímenes pueden salir todos los colores.

XII.
Los regímenes del color y el espacio colorístico

2 de Junio de 1981

Hoy habría que terminar... Más bien, no terminar, sino indicar direcciones de búsqueda sobre ese último problema del color. Es al menos muy complicado. Es muy complicado porque nuestro problema, en el punto en que estábamos la última vez, es exactamente este: gracias a todo lo que hemos hecho precedentemente, nos decimos que no sólo hay colores, sino que hay regímenes del color.

Eso pone ya dos casos. Regímenes del color que pueden acompañar los espacios-señales que vimos precedentemente y las modulaciones características de estos espacios; o bien otro problema, otro aspecto completamente distinto: ¿no hay regímenes del color que constituyen ellos mismos un espacio-señal y que forman el objeto de una modulación que les es propia?

De modo que partimos ya un poco tambaleantes, ¿no? Porque lanzando esta noción –muy vaga por el momento– de «regímenes de color» en plural, habría regímenes del color que podríamos localizar prácticamente, históricamente, teóricamente, científicamente. Pero todo eso no vale lo mismo, habría correspondencias entre la determinación científica de los regímenes

del color, la determinación práctica, la determinación histórica. No habría más que un juego de correspondencias.

Pero veo que hay dos casos posibles para mis regímenes de color: o bien van a corresponder a un espacio-señal y a una modulación definida de otra manera, o bien van a constituir ellos mismos un espacio colorista, colorístico ,y una modulación cromática totalmente particular.

¿Cómo es que podríamos definir un «régimen-color»? Un régimen de color no quiere decir «todos los colores», quiere decir un cierto tratamiento del color. ¿Cuál sería la coherencia de un tratamiento que nos haría decir: «Ah, sí, ahí hay un régimen-color»? ¿Qué serían estos regímenes-colores? Bien. Yo tendría ganas de definirlos por cuatro caracteres.

Primer carácter: digo que para que haya un régimen-color tiene que haber una cierta determinación del fondo. Esta determinación del fondo no es forzosamente a través del color. Sentimos quizá que un régimen-color implicará su propio espacio colorístico y su modulación cromática si el fondo es él mismo coloreado, pero un régimen-color puede muy bien engancharse a otro tipo de espacio y a otro tipo de modulación.

Digo entonces que la idea de fondo, que es evidentemente fundamental en la pintura, va a ser la primera exigencia que debe satisfacer un régimen-color. Pero ¿qué quiere decir exactamente «un fondo»? Un fondo –y me parece que la noción es muy interesante– es doble, es un concepto doble.

El fondo remite, por una parte, a lo que llamaremos el soporte. Lo que soporta la línea y el color, eso es el fondo. Ese es un primer sentido muy definido. En este sentido es que hablarán de un fondo de yeso, un fondo de tiza o de un fondo coloreado. Y sin duda es preciso que nuestro sistema implique perpetuamente ecos, ecos inmediatos en la historia de la pintura. Aquí tienen, por ejemplo, entre el siglo XV y el XVI, fondos célebres que se buscan, que se perfeccionan cada vez más en las fórmulas de yeso –particularmente del yeso llamado «amorfo»– que van a constituir el fondo del cuadro, es decir, que van a definir la cualidad del soporte.

Pero digo que, al mismo tiempo, la noción de fondo remite a otra cosa. A saber, al plano secundario. Pero no el plano secundario bajo cualquier forma, bajo cualquier aspecto. El fondo es, por una parte, la cualidad determinada del soporte, es la determinación del soporte. Y por otra parte, no es exactamente el plano secundario, sino la determinación del valor del plano secundario, la determinación del valor variable del plano secundario.

Es la naturaleza del fondo como cualidad del soporte lo que, de una cierta manera, arrastrará la posición relativa del plano secundario. ¿Qué quiere decir aquí «posición relativa del plano secundario»? Y bien, lo hemos visto en los espacios-signos que hemos estudiado precedentemente. Todas estas son fórmulas demasiado generales, ustedes maticen cada vez, pero la pintura del Renacimiento implica una posición del segundo plano tal que este se encuentra subordinado a las exigencias del primer plano. La pintura del siglo XVII implica, de cierta manera, una especie de inversión del valor, en el sentido en que todo surge del plano secundario. Y ya la pintura bizantina operaba esta conversión en favor del plano secundario.

Así pues, diría del fondo que es a la vez la cualidad del soporte y la posición variable del plano secundario. Ese sería el primero de los caracteres de un régimen de color: ¿de qué tipo es el fondo?

Segundo carácter: ¿cuál es, desde entonces, el rol del color en la modulación operada sobre la superficie presentada por el fondo? Ya vimos precedentemente tipos de modulaciones diferentes.

El tercer carácter del régimen del color es la naturaleza de los tintes. Un régimen del color implica un cierto privilegio de un tipo de tinte –quedando por explicar pronto lo que quiere decir «privilegio»–. ¿Qué es un tipo de tinte? Es muy simple, ustedes comprenden. Hay dos variables del color, lo hemos visto. Retomo el esquema que les pedía que mediten mucho, esa especie de esquema terminológico. Un color puede ser claro u oscuro, por una parte. Por otra, puede ser saturado o diluido. Es muy simple, es un poco como para el alcohol, si ustedes quieren, la distinción de la graduación y de la dilución. Todos los alcohólicos saben eso. Pero también los no alcohólicos. No es difícil de comprender. Tienen un alcohol a 40º. Lo diluyen mucho. Vuestro alcohol a 40º permanece alcohol a 40º. Es alcohol a 40º grados diluido. Si lo absorben puro, es alcohol saturado a 40º. Saturado/diluido, saturado/lavado forma una pareja consistente del color, es el factor pureza. Un tinte puede ser claro u oscuro, saturado o lavado -es decir, diluido-. Desde entonces, si combinan dos a dos, las posibilidades les van a dar los tipos de tintes. Primera posibilidad: claro/diluido = «pálido». Segunda posibilidad: claro/saturado = tintes «vivos». Oscuro/saturado son los tintes «profundos». Oscuro/diluido son los tintes «rebajados».

Yo diría que un régimen de color implica la dominancia de uno de estos tipos de tinte. Diría entonces que podemos concebir regímenes pálidos,

regímenes vivos, regímenes profundos, regímenes rebajados. Bueno, pero ¿qué quiere decir «privilegio», «dominancia»? Es muy simple. No quiere decir que, por ejemplo en el régimen pálido, la mayor parte de los colores van a ser tintes pálidos. Aún cuando eso pueda ser cierto, yo pienso en otra cosa totalmente distinta. Una vez más, y sobre todo hoy, todo lo que digo puede ser falso. Ustedes corrijan. No sólo maticen, sino también corrijan todo ustedes mismos. No hay tintes pálidos por todos lados, quiero decir otra cosa... Una matriz pálida... Cuando hablo de un régimen pálido quiero decir que los tintes pálidos van a ser la manera en que el conjunto de los colores –incluidos los vivos, los profundos, los rebajados– van a ser distribuido sen función del fondo. Así pues, no es en absoluto un indicador de frecuencia, es un indicador de importancia. La importancia de los tintes pálidos que van a negociar el juego de los colores y del fondo. Un régimen vivo no quiere decir que no habrá tintes rebajados. Aunque a veces no los haya. Por ejemplo los impresionistas evitan los tintes rebajados. Pero puede haberlos. Sólo que la negociación de estos tintes, de los colores en general y del fondo, se hará por los tonos vivos. Entonces podría decir que es un régimen vivo.

Finalmente, último criterio de estos regímenes de colores. Esta vez busco un eco científico, o pseudo-científico. Nuestro problema, no lo han olvidado, es siempre el de la analogía, puesto que quisiéramos definir la analogía por la modulación y para nada por el transporte de una similitud. Entonces ¿qué es lo que la colorimetría nos dice sobre las maneras de reproducir un color? Es el problema de la analogía. ¿Cómo reproducir un color? Se nos dice que habría tres métodos desiguales. Me pregunto si estos tres métodos, estos productos científicos, no van a tener un eco práctico y un eco histórico.

Primera manera. Se encuentran frente a un haz de luz complejo. No simple, no monocromático, no de un solo color, un haz complejo. ¿Cómo reproducirlo? Una primera proposición de la colorimetría nos dice que todo haz complejo o todo flujo luminoso complejo puede ser en principio conducido a un haz blanco sumado a un haz monocromático. De allí la fórmula: $f = f(T) / f(d) + f(w)$. Digo aquí cosas que son verdaderamente del diccionario. ¿Qué quiere decir la fórmula? Muy simple: *f* es el flujo luminoso complejo de un color dado; *f(w)* es «flujo de luz blanca» -la *w* remitiendo al inglés-; más *f(d)*, que es el flujo monocromático, cuya longitud de onda será llamada *l(d)*, a saber: «longitud de onda dominante». En última instan-

cia, llaman *l* a la longitud de onda del haz *f*, y tienen la fórmula: $f(l) = f(w) + f(l(d))$. Han reemplazado vuestro haz complejo por un haz de luz blanca sumado a un haz monocromático de longitud de onda diferente del haz de partida. Eso es el método llamado «de longitud de onda dominante». Aún más, en ciertos casos vuestro haz de longitud de onda dominante, monocromático, puede él mismo no estar en absoluto comprendido en el haz de partida reconstituido.

Queda entonces esta primera combinación: flujo de luz blanca más haz monocromático. Pueden reconstituir, en principio, todos los haces complejos. He aquí el primer método. Sólo retengan esto, porque lo necesitaremos.

Segundo método. ¿Por qué un segundo método? Porque el primero es muy, muy teórico. Habría que poder determinar muy rigurosamente tres colores fundamentales. Yo diría que en el caso precedente la matriz de los colores partía del blanco, del haz de luz blanca. Aquí, al contrario, parte de un sistema tricolor. Tres colores fundamentales que son el azul, el rojo y el verde. Reconocen ahí la imagen de la tele. ¿Por qué azul, rojo, verde, mientras que esperábamos azul, rojo, amarillo? Justamente porque no se puede reconstituir un haz complejo con azul, rojo, amarillo. ¿Por qué? La condición de la reconstitución es que los tres colores fundamentales elegidos sean tales que uno de ellos no pueda ser equilibrado por los otros dos. Si tomaran amarillo, azul, rojo, tendrían la posibilidad de un equilibrado del rojo por el amarillo y el azul. Entonces no es posible. En lo más práctico, en lo más simple, vuestros tres colores fundamentales van a ser rojo, verde y azul. En la exposición de Stael hay un paisaje bajo el título *Agrigenta*[1] que es algo formidable. Ya no recuerdo la repartición, pero está únicamente en tres colores más un negro y un blanco.

Este no es ya un método de longitud de onda dominante que aplica un privilegio del blanco. Es un método que llamaremos de «síntesis aditiva» y que responde a la fórmula: $f = fr + fv + fa$. Un flujo coloreado cualquiera, igual a flujo rojo más flujo verde más flujo azul.

Tercer método posible. Pero cambiamos de dominio, esta vez ya no se trata del rayo luminoso, hay que pasar al cuerpo coloreado. Sea pigmentos,

[1] Se trata del retrato de una ciudad del centro de Sicilia. Nicholas de Stael, *Agrigente* (1953).

sea incluso filtros, ¿qué es lo que pasa? ¿Qué es el color de un cuerpo? Ustedes saben bien que el color de un cuerpo es precisamente el color que el cuerpo no absorbe. Es el color que el cuerpo refleja, difunde o transmite. ¿Por qué las plantas son verdes? La respuesta célebre, vean el *Larousse*, es que las plantas son verdes porque la clorofila absorbe el rojo. Desde entonces, reflejan el verde. Pueden concebir entonces mezclas de pigmentos, una síntesis de pigmentos. ¿Pero qué es una síntesis? Los pigmentos amarillos absorben el azul y devuelven hacia el ojo amarillo y verde. Los pigmentos azules absorben el amarillo y devuelven al ojo verde y azul. Si mezclan los dos tipos de pigmentos, el azul es absorbido, el amarillo es absorbido, y tienen una reflexión puramente verde. ¿Cómo llamaremos a esta mezcla o síntesis? La llamaremos síntesis «sustractiva». No puede hacerse con rayos luminosos. Aún más, observen que la síntesis sustractiva, la mezcla sustractiva, puede dar todo lo que quieran salvo blanco. Puede dar negro. ¿En qué caso? Si cada cuerpo absorbe lo que los otros devolvían, tendrán negro. Entonces puede haber negro producido por la síntesis sustractiva o la mezcla sustractiva, pero no puede haber blanco.

He aquí mis tres fórmulas científicas de colorimetría, de ciencia simple. El último criterio del régimen es entonces el medio de producción del color.

Nos detenemos aquí, pues eso deviene demasiado abstracto. Digo entonces, no olvidemos mi pregunta, compréndanla bien para introducirle todos los matices: ¿no había efectuado ya la práctica pictórica tales regímenes de color?

Definiría entonces un régimen del color –y este es mi primer resultado– por cuatro caracteres. Primer carácter. Un estado de fondo en el doble sentido de la palabra: determinación del soporte, cualificación del soporte, y posición variable del plano secundario. Segundo carácter: por una modulación correspondiente. Tercer carácter: por un tinte privilegiado entre los cuatro fundamentales, vivo, pálido, rebajado, profundo. Cuarto carácter: por un modo de reproducción entre los tres grandes modos, el modo longitud de onda dominante remitiendo a un flujo blanco, el modo síntesis aditiva, el modo mezcla sustractiva. Felizmente he recapitulado, pues diciendo esto mi segundo carácter de hecho desaparece, puesto que la modulación está tomada en el último carácter. Entonces, de hecho, no hay más que tres caracteres. Bueno... ¡Uf!.. Un leve descanso...

Retomo mi problema: si es verdad que podemos definir regímenes de colores, unas veces remitirán a los espacios y modulaciones definidos precedentemente, y otras a un espacio propiamente de color y a una modulación propiamente cromática que aún no hemos definido.

Busquemos un poco en la historia, en la historia de la pintura. Intento definir un régimen de colores Renacimiento, por ejemplo. Veremos cómo ocurre eso, si podemos adquirir un poquito de técnica, pero verdaderamente al servicio de nuestra búsqueda sobre los regímenes de color. ¿Habría un régimen de colores Renacimiento –aún con muchas excepciones, muchos problemas–? Y bien, sí. Me parece que hay un régimen de colores, pero en el sentido en que acabamos de emplearlo.

Sin duda es una larga historia, pero es célebre la existencia de los fondos blancos en la pintura del Renacimiento. Hablemos de los fondos blancos, partamos de ahí. Eso nos remitiría quizás a nuestra primera fórmula colorimétrica, pero no podríamos ir demasiado lejos, pues ellos lo hacen en la práctica, pintándolo, no sabiéndolo. ¿Qué quiere decir que utilizan fondos blancos? Quiere decir que el soporte está cubierto de una capa de yeso, de un yeso especial, tratado de una manera especial, o bien de una capa muy tupida de tiza.

Hay un pintor –y esto es importante para la historia de la pintura– que es conocido por haber llevado este sistema a la perfección. Y justo antes del Renacimiento, es decir que el Renacimiento hereda algo que se preparaba. Pero justamente ese pintor está como en la bisagra de lo que precedía y del Renacimiento. Es el gran Van Eyck. Es corriente en la historia de la pintura la fórmula de un secreto de Van Eyck. Y ese secreto comienza con ese yeso llamado «amorfo» que sirve de fondo. Van Eyck muere hacia 1440 –lo he tomado del diccionario–, es decir antes, pero no mucho, del nacimiento de Leonardo da Vinci. Da Vinci nace en 1452.

Hay un crítico reciente que ha hecho un libro en el que insiste enormemente sobre Van Eyck y lo considera el pintor de los pintores. Cada uno tiene el derecho de elegir su pintor de los pintores, pero él se apoya precisamente sobre ese fondo blanco misterioso porque pone muchas cosas en cuestión. En efecto, para obtener yeso amorfo hay todo un juego de yeso y de cola, por tanto hay todo un problema de la «farmacia» de la pintura, de la «química» de la pintura.

Es Xavier de Langlais, que ha escrito un libro muy interesante en Flammarion que se llama *La técnica de la pintura al óleo*[2]. Es formidable. Es decir, es un libro que se lee con mucho gozo, riéndonos, porque es un tipo de crítico muy particular, como se encuentran un poco en todas las disciplinas artísticas. Creo que es lo que podríamos llamar, literalmente, un reaccionario. Pero un reaccionario muy bien. Van a ver lo que es un reaccionario muy bien. Un reaccionario muy bien es alguien que detiene lo que pasa en un cierto momento y dice: «Ah, no, no… acá nos detenemos, basta… después de esto ya no hay nada». ¿Los conocen? Son encantadores, por otra parte. «¡Esto se para acá!». Por ejemplo, hay muchos enamorados del canto gregoriano que son así: «Después del canto gregoriano no hay nada, es una decadencia, una lenta decadencia». Y luego hay quienes dicen: «¡No, después al menos estaba Mozart!». *(risas)*.

No hay que reírse, porque ha habido de eso en la filosofía. Un momento muy gracioso ha sido el del neotomismo. Maritain era formidable: estaba Santo Tomás, y después… era duro para él… quizás Descartes… si es que había un poco de Santo Tomás en Descartes. Ahora bien, hay algo muy extraño que ustedes van a comprender. A veces en estos hombres que detienen todo en un momento y que no quieren entender más nada del resto, se encuentran sorprendentes modernistas. Por un lado, nos enseñan una enormidad de cosas sobre el punto de corte que hacen. Y esto se explica muy fácilmente: están tan excitados con su «todo terminó a partir de allí», que tienen un conocimiento técnico muy profundo del período en que detienen todo. Después es una decadencia, de acuerdo. Pero para comprender lo que es el canto gregoriano hay que dirigirse a alguien así. Para comprender Santo Tomás hay que dirigirse a Maritain, es evidente. Todo el resto es decadencia, tal decadencia que según ellos valdría más volver a empezar de cero.

Retomo mi ejemplo porque me fascina, el ejemplo de Xavier de Langlais. Va a decirnos que la pintura al óleo conoce su triunfo con Van Eyck gracias al fondo blanco, gracias al yeso amorfo. Después está arruinada. Ya en el Renacimiento, de seguro conservan el secreto de Van Eyck, pero lo comprenden menos. La decadencia comienza con el Renacimiento, pero al menos ellos han conservado algo del gran Van Eyck. Después es terrible…

[2] Xavier de Langlais, *La technique de la peinture à l'huile*, Flammarion, Paris, 1973

¿En qué vemos que es terrible? Aquí Xavier de Langlais revela su obstinación, su obsesión propia: la resquebrajadura. Los cuadros se resquebrajan. Ahí se conoce más a Xavier de Langlais. Los cuadros después de Van Eyck se resquebrajan cada vez más. Y él ya no se controla cuando hay pintores crocantes *(risas)*. Hay principalmente un retratista inglés del siglo XVIII, que se llama Reynolds, que es la cabeza de turco de Xavier de Langlais. Y veremos por qué desde el punto de vista del régimen del color era forzoso que haya resquebrajamiento en Reynolds. Y el desprecio de Xavier de Langlais por Delacroix: «No conoce su oficio». Para él no conoce en absoluto su oficio, y la prueba está en las resquebrajaduras. Y con los impresionistas es de una severidad… «Tenían buenas ideas, pero no habilidad». Y: «Nunca pudieron arreglar el problema del fondo».

Ven ustedes que vuelvo a mi cuestión del régimen del color. Xavier de Langlais es alguien para quien no hay más que un régimen del color: el gran régimen a longitud de onda dominante, es decir, el fondo blanco. No está mal, pero hay que creer que hay algo más. ¡Dios mío! He aquí este primer régimen del color, Renacimiento, que conlleva el secreto de Van Eyck, quien lo explota y cualifica su soporte bajo la forma de yeso o capa espesa de tiza.

¿Qué es lo que va a pasar después? Primer tiempo: sobre el fondo blanco, hacen lo que llaman un «bosquejo». Y luego lavan el bosquejo. Bosquejo lavado sobre el fondo blanco. Este es el segundo tiempo, y es así como trabajan. Tercer tiempo: extienden y colocan los colores en capas delgadas.

Abro un paréntesis para que comprendan. Hubiera sido preciso que comprendieran al principio, pero si no han comprendido no importa, comprenderán después. Hago un paréntesis. ¿Qué les dan mis dos primeros tiempos, fondo blanco, bosquejo lavado? Evidentemente una fórmula claro/diluido, lo que yo llamaba privilegio de los tintes pálidos. Eso no impide que en el tercer tiempo coloquen colores que puedan ser vivos, rebasados o profundos, pero el principio será: delgada capa de colores sobre el fondo blanco, de tal manera que el fondo blanco se transparente –por ejemplo, a través de la vestimenta–. El fondo blanco va a dar luminosidad a los colores. ¿Y que van a hacer ellos para las sombras? Van a saturar el color colocado sobre el fondo, van a pasar muchas capas.

Y esta es una de las primeras fórmulas de lo que se llamará veladura [*glacis*]: el color colocado sobre el fondo blanco por encima del bosquejo,

respetando las líneas del bosquejo; delgada capa de color sobre el fondo. Pero aunque se emplee así la palabra técnica «veladura», yo tendría ganas de reclamar, de decir que eso no es la verdadera veladura, que eso es una veladura en un sentido muy general. Veremos por qué, intentaré decir por qué hago esta reserva. Yo preferiría –tenemos todo el derecho– guardar esta palabra para otro régimen.

He aquí este primer régimen. ¿Qué quiero decir cuando digo que es la fórmula Renacimiento? Es que todos... bien, sí, casi todos los pintores lo hacen: fondo blanco, bosquejo lavado, color puesto en veladura. Me parece que eso me da derecho de decir que es un régimen pálido, incluso si los tintes pálidos no dominan, incluso si no hay solamente tintes pálidos. Es un régimen pálido porque el conjunto de los colores –sean vivos, saturados, profundos, o lo que quieran– será obtenido a partir de esta matriz: fondo blanco, bosquejo lavado. Sí, es muy claro, muy claro.

Ahora bien, ¿qué va a pasar allí? ¿Qué pertenece verdaderamente al Renacimiento? ¿Cómo altera eso la pintura? Lo que va a pasar es como mínimo curioso. Ustedes observarán que los italianos toman el sistema Van Eyck en Flandes, y veremos luego que es por Italia que vuelve a Flandes y Holanda. Es muy curioso ese camino. Pero lo que ocurre es que los pintores del Renacimiento que toman el sistema Van Eyck, y hablo de los más grandes, –no es entonces una crítica, como sí lo era ya para Langlais– van a tener una tendencia a espesar cada vez más el fondo blanco. Su proeza técnica va a pasar por un espesamiento del fondo blanco. El fondo blanco deviene más en blanco espeso, o al menos cada vez más opaco. Esto es muy importante. Es el último punto difícil, si comprenden esto, van a comprender todo lo que viene.

Esto ocurre principalmente con un pintor muy grande. Entonces Langlais está muy enojado. Porque dice: «Evidentemente es un genio, forma parte de los más grandes pintores. Es entonces un genio y al mismo tiempo su técnica está ya sobre la vía de la decadencia, puesto que ya no es el viejo fondo Van Eyck». ¡Es enojoso! El pintor más grande que se destaca por un espesamiento, pero un espesamiento visible, considerable, del fondo de soporte es Tiziano. El fondo deviene muy, muy espeso y muy opaco. Ustedes sienten que eso va a ser ya el nacimiento de una forma de luminismo, que va a anunciar ciertos aspectos del siglo XVII. El fondo blanco deviene muy opaco. Incluso en Leonardo da Vinci, donde muy extrañamente –

dicen los especialistas– el yeso parece no tanto más espeso que el de Van Eyck, pero en cambio mucho más opaco.

Son muy interesantes estas diferencias, que son por cierto puramente técnicas. ¿Qué va a implicar que ustedes hagan un fondo blanco muy espeso, un yeso muy espeso? Va a implicar algo raro, me parece que va a implicar dos cosas. Lo primero es que el lavado del fondo, la dilución que se hace al agua o con la esencia de trementina, va a ser cada vez más coloreada. Todo ocurre como si el color remontara hacia el fondo. Es decir, los colores del bosquejo van ya a delimitar el conjunto del fondo. A medida que deviene más opaco y más espeso, el fondo blanco tenderá a colorearse. Es la primera gran diferencia. Coloreado pálido, de acuerdo. Pero coloreado.

Segunda diferencia considerable –tienen que comprender que en los dos casos se trata del nivel mismo del trabajo del pintor–: el bosquejo está amenazado, el estadio del bosquejo se ve amenazado a medida que el fondo deviene más espeso. El bosquejo va a tender a ser reemplazado por el «trabajo en plena pasta». ¿Y qué es el trabajo en plena pasta? Lo que hay que oponer al bosquejo. Es el método de los arrepentimientos del pintor. En lugar de un bosquejo bien determinado sobre el cual inmediatamente no hay más que poner los colores, habrá un retoque perpetuo. Un trabajo en plena pasta donde, de ser necesario, el pintor va a retocar todo. Y es principalmente en Tiziano que asistimos a cosas tan conmovedoras: los arrepentimientos del pintor. Cuando miran de muy cerca, o en condiciones científicas, ven la marca de un arrepentimiento. Por ejemplo, una quinta pata de un caballo que ha sido suprimida por una redistribución de las patas[3].

Diría entonces que la evolución del Renacimiento, técnicamente, desde el punto de vista de este régimen del color blanco, del fondo blanco, va a estar marcada por tres cosas: espesor cada vez mayor y opacidad cada vez mayor; coloración del fondo cada vez más nítida; sustitución del método del bosquejo por el método de los arrepentimientos.

Ven, en efecto, que para un hombre como Langlais todo aquello es muy triste: ese yeso que deviene espeso, ese fondo que está ya coloreado, que absorbe ya el color y el abandono del bosquejo en provecho del trabajo a plena pasta... Todo eso le permite decir: «Y bien, sí, la pintura toma un mal

[3] Con seguridad Deleuze se refiere aquí al cuadro de Tiziano: *Carlos V a caballo en Mühlberg* (1548).

camino». Y se comprende entonces cuando digo que es a pesar de todo modernista. Está tan persuadido de que ya el Renacimiento es la decadencia de la pintura al óleo, que va a decir: «¡Vivan los colores acrílicos, vivan los colores sin óleo, vivan los colores actuales!». Se vuelve muy modernista. Dice que la pintura al óleo está arruinada, entonces más vale volver a partir de cero con el acrílico, el vinilo y todo eso. ¿Comprenden?

Bueno, vuelvo aquí a mi cuestión. Defino entonces el régimen Renacimiento. Y ven ustedes que se encadena con todo lo que hemos hecho antes. Diría que hay un régimen del color, pero necesariamente está al servicio de un espacio-señal y de una modulación de otro tipo. Hemos visto que el espacio-señal del Renacimiento es el espacio táctil-óptico definido por la línea colectiva y el primado del primer plano. Comprendan que el fondo blanco funda precisamente el primado del primer plano, comprendan que el bosquejo funda precisamente la línea colectiva, y eso no impide que tengan un régimen del color, en la medida en que ponen vuestros colores –cualesquiera sean– en veladura, en pseudo veladura, sobre ese fondo que actúa sobre ellos. Es entonces lo que puedo llamar el régimen pálido del color al servicio del espacio Renacimiento, del espacio táctil-óptico y de la modulación por la línea colectiva.

He aquí un primer régimen del color. ¿Está bien? ¿Sí? ¿No? ¿Difícil?

Intervención: Muy difícil, demasiado.

Deleuze: Sí, pero es difícil para mí también. Bueno, puede ser que acumulando los estadios sea más fácil.

Paso como a un segundo estadio, a otro régimen del color. Busquemos otro régimen del color. Esto arriesga aquí complicarse y al mismo tiempo simplificarse, no sé. Vamos a encarar los regímenes del color del siglo XVII. Yo requería, más bien por facilidad, un único y mismo rasgo, y aquí hay evidentemente dos, que van a formar como una especie de pinza. ¿Alrededor de qué? Del luminismo del siglo XVII.

Ustedes recuerdan la fórmula. Aún no va a ser un espacio del color puro, va a ser un régimen del color subordinado a un espacio óptico –por el cual hemos definido al siglo XVII– y a la modulación correspondiente, ya no la modulación de la línea colectiva, sino la modulación de la luz. Diría entonces que allí el régimen del color no remite todavía a un espacio colorístico

que le sea propio. Está al servicio de un espacio de otra naturaleza: el espacio óptico de la luz. Pero, precisamente, presenta serios cambios con relación al régimen del Renacimiento.

Al final del siglo XVI surge un pintor cuya importancia técnica será inmensa. Evidentemente, Xavier de Langlais lo abomina tanto que ni siquiera habla de él. Es el Caravaggio. ¿Qué es lo que hace el Caravaggio, qué es lo que inventa? La cosa más insólita. Seguramente ha habido predecesores, habría que buscarlos. Pero él inventa –y aquí las palabras parecen faltar– el fondo negruzco, el fondo de betún, o más precisamente el fondo rojo pardo.

¿Y qué es lo que cambia? He aquí que el soporte está cualificado por esta especie de... ¿cómo decirlo...? color indefinible. Cuando Wölfflin hable de ciertos aspectos del luminismo del siglo XVII, dirá exactamente eso, que el fondo es un color indefinible. ¿Qué quiere decir un «color indefinible»? Lo que importa es que se trata de algo indefinido. No puedo decir, hablando propiamente, que es tal color, sino que es color. Mientras que en la fórmula del Renacimiento ustedes tenían un fondo blanco, es decir que el color era recibido por una matriz no coloreada y la coloración comenzaba apenas con el bosquejo, aquí tienen un color indefinible y tienen la impresión de que todos los colores se mezclan en su naturaleza oscura. Lo que dice Goethe, que todo color es sombrío, que todo color es oscuro, encontraría aquí su ilustración plena: la matriz del color es esta especie de baño sombrío que va a ser el fondo del cuadro.

¿Qué quiere decir eso? Aquí reencontramos todas nuestras nociones. Con este fondo oscuro, con esta matriz oscura, hay total posibilidad de asegurar el primado del plano secundario. El fondo, esta vez, va a estar encargado de asegurar el primado del plano secundario. ¿Qué quiere decir eso? Todo surge del plano secundario. Ustedes sienten que ya no se tratará de colocar colores en veladura sobre un fondo blanco. Se tratará de hacer surgir del fondo oscuro, de esta matriz oscura, todos los colores, todos los brillos, todas las vivacidades, es decir, todas las luces. Y el fondo oscuro va a oscurecerse aún más respecto de las sombras, va a hacer surgir los colores brillantes. Evidentemente la tarea principal del pintor va a comenzar a ser la degradación. Va a degradar estos colores vivos hacia las sombras. Es otro régimen del color completamente distinto, y va a ser uno de los polos del nacimiento del luminismo. No digo que inventen la degradación. La degradación deviene forzosamente en ese momento algo que forma parte

plenamente del segundo trabajo, puesto que el fondo va a ser coloreado con un tipo indefinible, va a ser fondo oscuro. Las sombras van a estar organizadas de tal manera que surgen del fondo oscuro en lugar de estar «posadas sobre».

Un ejemplo célebre de estas luces brillantes que surgen del fondo es *La vocación de San Mateo*, de Caravaggio[4]. Muestra a San Mateo, que está en un antro, un sótano completamente oscurecido, sombrío; y un rayo de luz viniendo de un tragaluz que toma al Cristo, la mano del Cristo que señala a San Mateo: «Tú... tú». Esta mano que está tomada en el gran rayo es ya un gran nacimiento del luminismo. Ahora bien, si buscamos técnicamente de dónde vendrían estos fondos oscuros que el Caravaggio lleva a su perfección, me parece que los encuentran ya en los cuadros de Tintoretto, en algunos cuadros de Tintoretto. Preciso que Caravaggio ha tenido sobre todo el siglo XVII una influencia fundamental. Es decir que todo el mundo ha pasado por ella. En España, Ribera y el Greco. En Francia todos han pasado por ella. Influencia también sobre los flamencos. Caravaggio ha sido entonces como una especie de bisagra.

Bueno, he aquí un régimen del color. Hace un momento llamaba «pálido» a aquél en fondo blanco y bosquejo lavado. Aquí, al contrario, hay fondo oscuro y trabajo en plena pasta del color. Esta vez se trata de oscuro saturado y oscuro lavado. En otros términos, es un régimen que ya es como un régimen mixto, a la vez un régimen de tintes profundos y de tintes rebajados.

Y si intento encontrar una correspondencia, diría de una manera muy aproximada que la matriz esta vez es la mezcla de los tres colores fundamentales que no se equilibran. El color indefinible es esa mezcla, esa mezcla sombría de los colores tomados en su naturaleza oscura. En otros términos, sería un régimen de síntesis aditiva.

Pero en la otra dirección –de tal manera que el luminismo es doble– tienen la historia del Renacimiento que continua. Pero precisamente, continuándose va a cambiar completamente de sentido. A saber: se retoma esta vez, a partir de Tiziano, ese espesamiento de la pasta. Ustedes recuerdan: ese fondo blanco devenía cada vez más espeso, de modo que no comportaba ya un bosquejo, sino que hacía el objeto en un trabajo a plena

[4] Caravaggio, *La vocación de San Mateo* (1599-1600), óleo sobre lienzo, capilla Contarelli, San Luis de los Franceses, Roma.

pasta y se coloreaba. Esto va a ser muy importante, va a ser el nacimiento de la veladura propiamente dicha. Diría que, retrocediendo en el tiempo, impulsando desde el principio del cuadro, el fondo va a colorearse más nítidamente, al mismo tiempo que el trabajo se hará en plena pasta –es Rubens quien impulsa el sistema a fondo–. De tal modo que allí tenderán a liberar una veladura propiamente dicha, a saber: los colores son aplicados sobre un fondo claro, sobre un fondo coloreado claro. En otros términos, la veladura propiamente dicha es: colores sobre colores claros; colores finos, y ante todo finos y translúcidos, y de ser necesario brillantes, aplicados sobre fondo claro.

Ahora bien, esta es la fórmula de Rubens. Por ejemplo, colores del tipo azul de ultramar o betún van a ser aplicados sobre el fondo claro. Pero creo que uno de los primeros en haber procedido así, en la línea de Tiziano pero marcando una evolución, una precipitación en relación a él, es precisamente un español. De modo que España tendría aquellos dos pintores que descendían de la fórmula Caravaggio. Son Ribera y Herrera, quien literalmente pinta con frecuencia –no siempre– sobre fondos rosa plata, sobre una especie de rosa plateado. Allí hay verdaderamente una especie de veladura propiamente hablando.

De modo que creo que la definición estricta de la veladura es exactamente aquella que da Goethe en *Teoría de los colores*. Pero justamente ella excluye la manera Renacimiento. Cuando coloco colores sobre fondo blanco no se trata de veladura propiamente dicha. Goethe distingue tres fondos. Hace una revisión muy rápida y dice: está el fondo blanco a la tiza del Renacimiento –no cita el yeso, pero de hecho era sobre todo yeso–; está el fondo sombrío pardo rojizo del Caravaggio –lo cita, Goethe cita muy pocos pintores–; y hay que añadir la veladura. Define así la veladura: es lo que pasa cuando se trata un color ya aplicado como fondo claro. De modo que, a pesar del uso, no quisiera emplear la palabra veladura cuando el color es aplicado sobre un fondo que no es él mismo ya un color, un color necesariamente claro. Hay veladura únicamente cuando sitúan colores por capas finas y transparentes sobre fondo claro[5].

Ahora bien, ¿qué les da esto? Otra fórmula. ¿Cuál es la fórmula Caravaggio? Es oscuro, saturado o diluido; a la vez saturado y diluido. Oscuro saturado desde un cierto punto de vista y diluido desde otro. Es

[5] Cf. J. W. von Goethe, *Teoría de los colores*, op. cit., pp. 232-233.

entonces un régimen que llamaría, según nuestra terminología, profundo y rebajado, por oposición al régimen pálido del Renacimiento. El régimen Rubens –fondo coloreado claro sobre el cual ponen los colores– es el otro aspecto del luminismo. Esta vez la luz no se arranca al fondo oscuro o no viene a excavar un fondo oscuro. La luz está en el plano secundario, y es una cosa formidable. En la tendencia Caravaggio no hay luz del plano secundario, la luz está siempre localizada y, o bien se arranca del fondo sombrío, o bien excava el fondo sombrío como en *La vocación de San Mateo*. Pero una luz ilocalizada que baña el segundo plano, y un primer plano al contrario oscuro, es la verdadera fórmula de lo clásico. De más está decir que por ejemplo en Vermeer tienen muy frecuentemente el plano secundario claro y la sombra del primer plano. Es una fórmula extraordinaria, pero la tienen también en un pintor que es muy diferente, la tienen en Rubens. ¿Qué régimen es? Es ya un régimen claro/saturado, es decir, un régimen vivo.

Concluyo con lo que quiero decir antes de que tomemos un recreo. Ustedes ven que hay regímenes de colores que remiten a los espacios que hemos estudiado precedentemente. Principalmente he retomado dos espacios. El espacio táctil-óptico del Renacimiento con modulación por la línea colectiva conlleva o tiene por correlato un régimen pálido del color. Pero el color supone este espacio y esta modulación. En el siglo XVII, espacio óptico y modulación de la luz o por la luz; aún tienen régimen de color, pero tienen varios. Sea el régimen tipo Caravaggio, sea el régimen tipo Rubens. Por diferentes que sean, sirven al luminismo. Son regímenes consistentes del color, pero al servicio de un espacio óptico y de una modulación de la luz.

¿Qué queremos decir cuando decimos que en la pintura occidental es verdaderamente el siglo XIX el que señala el advenimiento del colorismo? A mi parecer es muy simple. No es que a los otros les hayan faltado todos los problemas del color. Los tenían. ¿Por qué en el siglo XIX el problema del color se plantea de una nueva manera? Porque el régimen de color está cambiando en relación con los criterios precedentes, en función de los criterios que hemos visto. Al mismo tiempo, el color no hace más que cambiar. Encontramos que en ese momento los pintores tienen sin duda necesidad de aquello que los otros no necesitaban. Es decir, la necesidad de que los colores no sean solamente un régimen que se inventa y reinventa, lo cual implica ya un colorismo magistral, sino que sea el color lo que determi-

ne un nuevo tipo de espacio que ya no sea ni el espacio táctil-óptico ni el espacio óptico de la luz, sino realmente un espacio y una modulación propios del color.

A veces nos preguntamos qué quieren decir todas estas historias del color, de los colores complementarios, las oposiciones diametrales entre complementarios... Antes eso tenía una gran importancia, hoy tiene muy poca. En el siglo XIX la ley llamada «del contraste simultáneo», es decir, la relación de los complementarios y la oposición diametral entre colores complementarios, es verdaderamente el dato real [*royale*] del color. Tengo la impresión de que hoy no es ese el problema de los pintores. Eso culmina con Seurat. No quiero decir que Seurat esté superado, pero incluso cuando los pintores toman algo de Seurat, desatienden totalmente el problema del contraste, que está tan presente en él. Y es lo mismo en filosofía, en música. No podemos decir que las obras que han respondido a tal problema estén superadas. Pero eso explica por qué las miramos con un nuevo ojo. Se produce un descentramiento. Algo que era tan importante para un pintor ha dejado de serlo para nosotros desde el punto de vista de la práctica, de modo que nuestra observación del cuadro va a valorizar cosas que estaban en sordina. Es toda una historia al interior del cuadro. Los pintores no se ocupan de eso, descubren cosas todavía más complejas desde el punto de vista del color, que forzosamente no se conforman con esa ley superior.

¿Y antes? Las relaciones entre complementarios se conocían. Ya en Da Vinci, ya en el Renacimiento. Lo sabían prácticamente; lo sabían, en cierto modo, ópticamente. En el siglo XVII tienen en Rembrandt todos los juegos de complementarios que quieran. Cuando Rembrandt hace el fondo sombrío que encuentran muy frecuentemente, de donde la luz se arranca, tienen un rojo vivo de primer plano y la resonancia en sordina en el plano secundario, en el fondo sombrío, de un verde, un verdoso. Es ya extremadamente sabia esta resonancia del rojo vivo y del verdoso del fondo. Y pienso en un cuadro específico, *El baño de Susana*[6]. Sabían todo eso. En el siglo XVII lo saben, pero de cierta manera no lo tienen tanto en uso, lo saben bajo el modo de un «va de suyo». Va de suyo puesto que las relaciones entre complementarios pueden desplegarse en el siglo XVII, pero a partir

[6] Rembrandt, *El baño de Susana* (1647), óleo sobre panel, Staatliche Museen, Berlin.

de un tratamiento del fondo que es de otra naturaleza, por ejemplo, el tratamiento Caravaggio. Al contrario, estos mismos problemas de complementarios van a devenir fundamentales si el tratamiento del fondo hace que pasen a un primer plano. Es el caso para el luminismo del siglo XVII.

Xavier de Langlais dice que el colorismo del siglo XIX sólo puede ir de mal en peor. Saben pintar muy bien, pero ya no saben preparar. Van más rápido, el trabajo de la velocidad. Preparar es la cuestión del soporte. Hay quienes no preparan en absoluto. Antes no se podía ir al exterior llevando el color en tubo. Estaba el color preparado en pote, para cada tinte tres potes, tinte vivo, oscuro, claro. Y luego color en pasta para poner los acentos. Sucesión en el trabajo: preparación del fondo espeso, trabajo en plena pasta, color en pote, distribución de luz, y finalmente poner acentos. Característica de las técnicas del XIX: el trabajo del soporte es menos importante. Hay quienes trabajan directamente sobre la tela, color sobre color. En Signac no hay fondo. Manet utiliza el yeso crudo, no trabajado. Lo que además tiene un carácter muy curioso, es un yeso muy absorbente. En otros términos remite al punto de vista de lo rápido.

Me parece que el advenimiento del colorismo en el siglo XIX consiste en pintores que van a trabajar color sobre color. No pasan más ni por la mediación de una matriz exterior blanca, ni por la mediación de una matriz interior oscura. Por eso es formidable. Quiere decir que el color alcanza la existencia por sí mismo. Alcanza la existencia por sí mismo con una condición: que estos pintores sean capaces de constituir un espacio colorístico y una modulación propia del color. ¿Qué quiere decir un espacio colorístico? Quiere decir que ya no pasará por la luz. La luz derivará del color, la línea derivará del color, etc.

Entonces puede hacerse una escala de los tiempos que retroceden cada vez más. Tienen los tres tiempos calmos del Renacimiento: fondo blanco, bosquejo, posición de los colores sobre fondo. Tienen el siglo XVII, y ya con Tiziano una precipitación: fondo que deviene espeso, que tiende entonces a colorearse. Trabajando en plena pasta el bosquejo es cortocircuitado. Y en fin, triunfo del color con los acentos de Tiziano. En el siglo XVII tienen pues esta especie de retroceso en los tiempos, donde las cosas se precipitan. Y si intentara resumir este problema del colorismo en el siglo XIX, diría que el color son los acentos, que no hay más que los acentos. Va a hacerse todo un mundo con aquello que para los otros solo eran los últimos acentos. El

plumeado de Delacroix presenta todavía el fondo Caravaggio, pero todo es crispado directamente sobre ese fondo, va a hacer sus plumeados que arrancan el color al fondo. Y después la coma impresionista, el acento impresionista, que es un poco como se dice de una música, que lo que cuentan son los acentos. Descubre que en el color son los acentos los que cuentan. Desde entonces, no es por azar que la unidad de este espacio devenga el plumeado de Delacroix, la coma impresionista o el pequeño punto de Seurat.

Entonces la cuestión de De Langlais es justa. Pero al menos, dice él, hay un tipo que se sale de todo eso, es decir, en el cual no hay resquebrajamiento. Es Seurat. Su tratamiento del fondo, su utilización, su pequeño punto, etc., hace que no resquebraje. Ustedes ven, es siempre este reclamo de la duración. La palabra de Cézanne: «Quiero dar duración al impresionismo»[7]. La impresión de una pintura que dura o que no dura. Es muy importante eso para un pintor. Es una especie de cuestión de tiempo. Veremos por qué el tiempo se introduce ahí. Una pintura que muerde sobre el tiempo. En efecto, entonces, De Langlais no se ha equivocado totalmente. Si se resquebraja al cabo de 20 años, es como mínimo enojoso. Todavía no sabemos bien cómo se mantendrán los colores petróleos, acrílicos, etc. No sabemos, hay que esperar. Pero está inscripto en el cuadro. Hay una manera del cuadro de estar en el tiempo, de tener un peso... Entonces la idea de Cézanne de hacer del impresionismo algo durable y sólido concernía a problemas técnicos. Tal como los problemas de restauración. Es asombroso, De Langlais dice que hay algunos buenos Delacroix: aquellos que han sido restaurados por algún otro. No está mal dicho, porque eran obreros que sabían hacerlo.

Con el siglo XIX hay aún un nuevo régimen del color. Es un régimen que llamaría también vivo. Pero ¿por qué no se confunde con el régimen vivo del siglo XVII? Es completamente diferente puesto que el régimen vivo del XVII implica precisamente esa veladura sobre fondo claro, mientras que ellos proceden con una pintura en la que ya no hay veladura. Aún más, no hay fondo. El fondo tiende a desaparecer o a ser neutralizado.

Alcanzado verdaderamente el color por sí mismo, van a desplegarse desde entonces las relaciones propias de los colores por sí mismas. Ante todo, las relaciones principales, las relaciones de los complementarios. De

[7] *He querido hacer del impresionismo algo sólido y duradero como el arte de los museos...*, en Paul Cézanne, *Correspondance*, Grasset, Paris, 1978, p. 211.

allí la posibilidad de la modulación del color. Y de una modulación propia del color, mientras que antes los regímenes del color eran los más sabios del mundo, pero estaban al servicio de un espacio de otro tipo, y a fin de cuentas de un espacio incoloro, sea el espacio táctil-óptico, sea el espacio óptico de la luz. Desde entonces estaban al servicio de una modulación que se definía de otra manera, sea modulación de la línea colectiva, sea modulación de la luz, mientras que aquí se accede a la apertura de un espacio por el color y del color, a un espacio propio del color. Espacio cuya unidad serán los acentos. En última instancia, ya no es ni el bosquejo ni incluso el trabajo en plena pasta. Una pintura de acento es todavía otra cosa.

Nos encontramos entonces frente a este problema de un régimen de color en la historia occidental, que desenvuelve un espacio y una modulación que no pueden ser definidos más que en términos de color. Entonces sólo nos queda muy poca cosa: ver en qué consiste esta modulación.

Intervención: Es sobre este problema, o la variación de este problema del fondo y de los colores, de la luz y de los colores, que interviene en la pintura americana contemporánea. En particular, en el pintor Sam Francis, está el fondo blanco y los colores cargados, y un poco como en Delacroix, rayas que pasan sobre ese fondo blanco. Y la variación o la particularidad es que en Goethe el negro y el blanco son las matrices del triángulo cromático, solamente connotan la luz y la sombra, mientras que en Sam Francis el blanco no es en absoluto ni la sombra ni la luz. El blanco es, dice él, el color de todos los colores, el color primitivo. Y lo llamaba el color del deslumbramiento. El pintor pinta el nacimiento de su mirada sobre la tela. Es decir que, en relación al blanco como color del deslumbramiento, del desvío, la luz deviene negra. O bien la sombra pasa en la luz, o la luz retiene la sombra. Y el blanco como blanco y negro a la vez, va a hacer volar en pedazos el triángulo cromático. Y en ese momento, las especies de bandas que hace pasar en los cuadros son totalmente curiosas: no tienen un color que en cierta forma está posado sobre un fondo blanco, ni siquiera se arrancaría a un fondo blanco; son colores que surgen a partir de la blancura. Deslumbramiento, desvío; todos surgen pareciendo desaparecer. Es la simultaneidad. Es una suerte de simultaneidad, ni presencia ni ausencia. Es la simultaneidad del surgimiento. Es la desaparición en relación a un acontecimiento, el acontecimiento del deslumbramiento. Que puede

ser al mismo tiempo un acontecimiento para el pintor. Entonces, hay una variación espectacular en relación al corte ideal histórico de la pintura o del régimen de color.

Deleuze: Lo has dicho muy bien, es justo lo que quería decir. Voy entonces muy rápido para indicarles las direcciones y terminar con las exigencias de este nuevo régimen del color, régimen vivo. A saber, el despliegue de un espacio correspondiente y de una modulación correspondiente.

Al interior del impresionismo, lo que pasa verdaderamente, lo que deviene fundamental son las relaciones de color como determinante de un nuevo espacio. ¿Por qué son fundamentales? Las relaciones de color no jugaban en estado puro. Quiero decir, no podían jugar en estado puro a causa de esa larga historia del fondo a través del Renacimiento y del siglo XVII, mientras que aquí acceden a un libre juego. Es como decir que lo que va a atenuar o a reforzar un color es otro color. Eso ya no está mediatizado por una matriz o por un fondo, de cualquier manera que se conciban. Tanto en el Renacimiento como en el siglo XVII está esa mediación por la matriz o por el fondo. Aquí ya no hay necesidad. Incluso si el fondo subsiste, ya no asegura la función. Son los colores los que arreglan sus cuentas unos con otros, y los que se despliegan por sí mismos constituyendo un espacio.

Entonces es forzoso que esto comience por una pintura a pequeña unidad. Me parece forzoso que comience por una pequeña unidad de tipo impresionista porque la pequeña unidad pictórica, la coma o el punto, es lo que va a reemplazar el bosquejo y el trabajo en plena pasta. Esto va a ser ciertamente la constitución puntual de este espacio. Puntual no porque se pase de punto en punto, sino más bien porque el espacio es entonces concebido como una red, un tipo de relación de punto. Pues las relaciones del color con el color, que ahora acceden al primer plano, son dobles. Y teóricamente podemos decir que se concilian muy bien, pero prácticamente, si son pintores, son llevados a privilegiar unas u otras.

Ustedes recuerdan que las relaciones fundamentales del color pueden ser de dos modos. Por un lado, el modo de las oposiciones diametrales. Es la relación de los complementarios –por ejemplo rojo/verde– que define un diámetro sobre el círculo. Entonces, relación de color bajo la forma de oposición diametral es la relación de los complementarios, es el contraste simultáneo. Por otro lado, relación periférica va a través de las cuerdas de un

color a otro, saltando el intermedio o incluso sin saltarlo. Hay entonces relaciones periféricas de proximidad y relaciones diametrales de oposición.

Sea con sus comas, sea con sus pequeños puntos, los impresionistas se sirven de las dos. Es por eso que en todos los temas los impresionistas se refieren a dos leyes del color: la ley de los contrastes y la ley de los análogos. La ley de los contrastes designa las oposiciones diametrales entre complementarios. La ley de los análogos designa las cuerdas o el camino periférico sobre el círculo cromático. En Cézanne encuentran constantemente las referencias a las dos leyes sagradas. Pero las encuentran en todos los impresionistas.

¿Por qué no pueden hacer una sin la otra? Y bien, no pueden negar, por ejemplo, que incluso si proceden periféricamente, llegan a los complementarios haciendo todo el círculo. Los complementarios son puntos singulares sobre el círculo que recorren periféricamente. Entonces el camino periférico pasará por y conllevará el juego de los complementarios, el juego de los contrastes.

Pero inversamente ocurre lo mismo. El contraste entre dos complementarios implica justamente que no los yuxtaponemos. Si superponen dos complementarios, tienen grisalla. La oposición implica que los dos complementarios, en tanto que los tratamos por gran unidad pictórica, por superficie, sean bien distintos. Si no, no podrían oponerse. No están yuxtapuestos porque hay un problema de degradado de uno hacia el otro, sobre el otro. Cuando se opera como el impresionismo –y hemos visto por qué operaban así–, con pequeña unidad colorante –pequeño punto o pequeña coma–, cuando se trata de pequeñas unidades colorantes y ya no de tiempos, en rigor pueden yuxtaponer dos manchas, una roja y una verde. No pueden yuxtaponer dos puntos puesto que la yuxtaposición de pequeña unidad es precisamente la definición de mezcla óptica, distinguiéndose de la mezcla química. Es decir, es el ojo el que hace la mezcla. Si yuxtaponen pequeños puntos rojos y pequeños puntos verdes, el ojo hace de ellos mezcla óptica, produce un gris. Entonces, si dibujan un pequeño punto rojo y un pequeño punto verde, deben estar a una cierta distancia para que ustedes operen una degradación del rojo sobre el verde y del verde sobre el rojo. Esta degradación puede hacerse en claroscuro, pero puede hacerse evidentemente en color. Hay una degradación tonal en el orden del espectro, no menos que una degradación en claroscuro.

Digo pues que si privilegian los contrastes, las oposiciones diametrales, a pesar de todo son llevados forzosamente a introducir caminos periféricos del color. Si privilegian los caminos periféricos, forzosamente son llevados a reencontrar los grandes contrastes, las oposiciones diametrales. Es eso lo que va a definir el espacio colorista.

Tienen una elección práctica muy curiosa. Tienen pintores para quienes todo está organizado en función de las oposiciones diametrales. En los impresionistas y aún en el neoimpresionismo –Seurat no deja de decirlo– lo que cuenta finalmente son las relaciones de complementarios. Y el camino periférico no intervendrá más que para degradar un complementario sobre el otro. Ese es, en efecto, el método del puntillismo.

Luego están los otros, quienes finalmente tienen una gran preferencia por la analogía, por el camino periférico, es decir, por las relaciones de proximidad en la periferia del círculo. Los próximos tienen, sin embargo, discontinuidades variables según las cuerdas que elijan. Eso me parece muy interesante. Veo verdaderamente un extremo en Pissarro. No digo para nada que no hay contraste, que no hay complementarios en él, digo que eso no le interesa. Lo que le interesa es hacer de su mundo el color de proximidad. En otros términos, lo que le interesa no es la oposición, son los pasajes; no son las oposiciones de tono, son los pasajes de tono en tono.

Pissarro, que es el más benévolo de los pintores, es viejo, ha aprendido muchas cosas de los otros. El viejo Pissarro tiene una posición muy respetada en el grupo. Es muy digno, asombroso. Es tan raro, en la naturaleza humana, que los tipos viejos admiren lo que hacen los jóvenes, que hay que saludar este caso. Pissarro está asombrado por Seurat. Encuentra que lo que hace Seurat, un joven hombre, es una maravilla. Y he aquí que se introduce en los pequeños puntos de Seurat. Al mismo tiempo está incómodo. Este viejo pintor, con el talento que tenía, dice que Seurat tiene razón, que ha visto algo: el lazo necesario entre la pequeña unidad –el punto, el límite– y este mundo del color que todos buscamos. Se introduce en el pequeño punto puesto que busca la conquista de este espacio del color, pero jamás se siente cómodo. Están los famosos cuadros puntillistas de Pissarro. Él aplica un método, pero no es él quien lo ha creado. No marcha, hay algo que le molesta. Pero me parece que lo que le molesta es muy simple. El método de los pequeños puntos era excelente para construir un espacio del color fundado de una manera privilegiada en la oposición, en las oposiciones

diametrales. A Pissarro le interesa el otro aspecto del círculo cromático, el camino periférico de tono próximo a tono próximo.

El pequeño punto no se justifica, pierde incluso su necesidad, hay una especie de gratuidad del pequeño punto. Tal como en los pintores que hacían pequeño punto apagado, no vivo, no coloreado. Como Henri Martin, que tomaba su método, pero hacía pequeños puntos incoloros. Y vendía mucho, contrariamente a Seurat. Pissarro no estaba a ese nivel. A pesar de todo, se servía del método por una especie de amor por Seurat, pero el método no le convenía tanto, porque su problema era el pasaje de tono en tono.

En Cézanne, quien produce todo este espacio colorista, eso deviene algo inexplicable. Les había señalado la última vez la coexistencia en él de dos métodos, el tratamiento del mismo tema por dos métodos. Por un lado, el método luminista claroscuro –tono local en cuanto al color, degradación del tono local por sombra, por claroscuro— Por otro, el método que ciertamente es el primero en manejar, en sistematizarlo –aunque sea variable en cada cuadro–. Consiste en esto: suprimir todos los problemas de luz, no darse ninguna luz, no darse ninguna línea, sino hacer modelado por el color. El modelado del color será tomar, establecer una secuencia de los tonos, de los tonos próximos en el orden del espectro alrededor de un punto culminante –sólo que él no emplea dos veces la misma secuencia–. Los dos aspectos se combinan porque el punto culminante tendrá relaciones de complementario con otro punto situado en otro lugar del cuadro. Pero el volumen de la cosa, todo el volumen color estará dado por esa secuencia de pequeña mancha –él no emplea puntos, pero son manchas bastante reducidas–. Secuencia de manchas en el orden del espectro en proximidad.

Cézanne me parece, de una cierta manera, más cercano a Pissarro. Es Cézanne quien lanza: «Se trata del pasaje de un tono a otro». Lo que él se prohíbe es llenar un término de su serie con una mezcla. Es preciso que cada vez encuentre el tono justo. Entonces, hay una especie de búsqueda de los pasajes. Y cuando Cézanne echa espuma por la boca contra Gauguin diciendo que lo ha tomado totalmente, pero no ha comprendido nada, es completamente injusto. Porque Gauguin no lo ha tomado tanto y ha comprendido muy bien. Pero Cézanne dice que Gauguin no ha comprendido los problemas principales del pasaje, pasaje de un tono a otro en el orden del espectro.

He aquí este espacio constituido por pequeña unidad pictórica, con un problema que se agita en ese primer tiempo: ¿cómo hacer coexistir las dos vías de este espacio, la vía periférica, la vía diametral? ¿Cómo se hace todo eso en cada pintor?

Esta historia de las secuencias coloreadas de Cézanne o de la pequeña unidad, este espacio colorístico a pequeña unidad, es ya un micro espacio que pictóricamente, es una cosa rara en relación a las escuelas precedentes. Es el triunfo de lo vivo, lo vivo obtenido por esas secuencias, de una manera totalmente distinta a la del régimen vivo del siglo XVII. Son dos regímenes completamente diferentes.

Ustedes recuerdan que en mis historias sobre diagramas decía que lo fastidioso en ellos es que no permanecen dóciles entre dos polos: un polo código –y podía haber injertos de códigos, es preciso incluso que los haya– y un polo desorden puro. Lo vemos muy bien en esta historia del color tal como intento proponérselas. Un ejemplo del polo desorden son los fondos oscuros del Caravaggio. Pero desde el punto de vista del diagrama, falta poco para que eso sea un código. Y en última instancia, frente a algunas declaraciones de Seurat o incluso frente a algunos cuadros, nos preguntamos qué es lo que introduce. Un verdadero código. Código pictórico a pequeño punto. E incluso en Cézanne las secuencias de proximidad en el orden del espectro son como el equivalente de un código del color propio con sus dos leyes, con sus dos fórmulas principales: la oposición diametral y el pasaje de proximidad.

Este espacio colorístico es formidable, es perfecto. ¿Qué es lo que pasa después? Una cosa desaparece cuando ha producido las obras que debía producir. Cuando está saturada por las propias obras que salen de ella, puede desaparecer y morir.

Y pasamos a otra cosa: a abordar los problemas de espacios. Había dos problemas con las pequeñas unidades y su primer tiempo. Primer problema. Ustedes tenían progresiones de punto en punto, de pequeña unidad en pequeña unidad. Espacios de progresión. Pero ¿no iba eso a destruir la arquitectura de un sentido del cuadro? Pequeñas manchas, pequeños puntos... ¿Cómo salvar la estructura? ¿Y cómo salvar la estructura perpendicular a la secuencia coloreada o a las oposiciones diametrales? En Cézanne eso no es evidente. Hay todo un juego de diagonal en que la línea es vuelta a convocar para salvar la estructura o para reintroducirla en su campo colorea-

do, en el espacio como campo coloreado, hasta hablar de una arquitectura virtual. Incluso si las líneas no están trazadas, una especie de estructura de plano perpendicular debe afirmarse, sino el cuadro deviene sin vértebras. ¿Qué consigue Cézanne? No hay más código, ya no es un código del color. Primer problema, entonces: ¿cómo salvar la estructura?

Segundo problema. Las pequeñas unidades comprometen también la forma específica, la forma singular del objeto que es estallada en función de ese polvo de pequeña unidad. Es un problema muy vivo en Cézanne, en su teoría del punto culminante para salvar el espacio de volumen singular del objeto.

Parece que los que rompen con el impresionismo van a fundar el espacio de una suerte de expresionismo. Es decir, es aquí que se enganchan los problemas de Van Gogh y de Cézanne. Cézanne es un gran hombre. No le gusta Seurat, pero encuentra que los puntos de Seurat, sus comas pueden arreglarse. Gauguin es más despiadado. Hizo una canción muy alegre sobre Seurat, cuyo estribillo es: «Un pequeño punto, dos pequeños puntos, tres pequeños puntos». Detestaba todo eso.

Ellos quieren salvar dos cosas que necesitan un nuevo espacio, un nuevo empleo del color –es lo que va a hacerlos salir del impresionismo–: salvar la arquitectura, es decir, reintroducir las fuerzas, y reconstituir el volumen singular de la cosa en sñi misma. ¿Cómo van a hacer? La solución es muy interesante, pero va a ser el estallido del impresionismo en continuidad con el neoimpresionismo de Signac. Ya Van Gogh, pero con más razón Gauguin, van en otra dirección.

¿Qué es lo que van a hacer? Van a reencontrar, a restaurar la arquitectura. Pero ya no se trata de volver a una arquitectura tipo italiana renacentista. En ese momento llamaban así a la composición del cuadro. No se trata de eso. Ellos no pueden volver atrás, es preciso que retomen y reinventen una arquitectura con color y por el color. Es la primera dirección: restaurar la arquitectura por el color, con el color. Redescubren en un contexto absolutamente nuevo algo que antes ya existía. Van a descubrir el color estructura. Son asombrosamente modernos. Es una especie de conquista de una pintura moderna, más moderna que el impresionismo. La expresión más simple de la estructura es el retorno del color liso, es decir, el color puesto en plano, un color monocromático colocado en plano sobre la tela. Y eso no tiene nada que ver con un retorno al Renacimiento. Es la utilización del

color estructura, mientras que en el Renacimiento la estructura es asegurada por otras cosas, por un tipo de línea colectiva. Nada que ver.

Eso va a implicar todo tipo de cosas. Y si Van Gogh y Gauguin se lanzanal mismo tiempo ahí dentro, Cézanne dice que Gauguin no ha comprendido nada del problema del pasaje. Pero no es su problema, no se le puede pedir todo. En desquite, Cézanne no comprende nada del problema de Gauguin: el aspecto del color y de la estructura.

El color liso monocromo es la forma más simple de estructura, es uniforme. Pero ¿en qué es una estructura? Comienza a dibujarse algo de lo cual no se ha salido. La pintura americana está hundida allí. Es una especie de pareja estructura/banda. El color deviene estructura, y se ve bien cuando ponen en pareja la estructura, el color liso, y una banda o cinta. Ahí pasa algo propiamente colorístico. Un ejemplo es Sam Francis, uno de los más grandes pintores americanos que ha ido en esta dirección, que se dice, con toda razón, un expresionista abstracto. Ustedes hacen un color liso monocromo y van a introducir, en una especie de estructura compleja, sectores de otro color. Por ejemplo, un color liso rojo y un sector violeta. Entonces ocurre todo un juego, pueden tener un color liso y muchos sectores, o simplemente tender a través de vuestro color liso una cinta de otro color. Pueden introducir matices de claro y oscuro en vuestro color liso, pero es monocromo, el interés es que el color liso es monocromo y que sólo intervienen diferencias no de valor –es decir, de claroscuro– sino de saturación, que juegan al nivel de cercanía o lejanía de la cinta. Habrá relaciones de cercanía entre el color liso y la cinta que lo atraviesa. Hay todas las figuras que quieran –una sección rectangular en el color liso, una cinta que lo atraviesa completamente de arriba a abajo o de derecha a izquierda, etc.– y según el color del color liso [*la couleur del aplat*] y su relación con el color de la cinta, un tipo de saturación.

Si han comprendido estas estructuras complejas de tipo estructura/banda, color liso/cinta, comprenden que un puro monocromo, un puro color liso hace estructura. Que las diferentes saturaciones ya pueden introducir en él todo un armazón, una estructura. Es decir, pueden funcionar como secciones o cintas no localizadas. Esta es una primera cuestión. Tienen entonces un despliegue del color estructura.

¿Qué cambia eso? Las relaciones complementarias no importan. Es simple, porque han vuelto a una pintura de gran superficie. Y actualmente hay

una tendencia a volver a la gran unidad. ¿Dirán que lo que va a determinar vuestra elección de la sección del color liso son las relaciones de complementarios? ¡No! Eso está terminado, no hay más nada que sacarle. Si lo piensan –insisto– es lo mismo para mí en filosofía. Hay cosas que no han perdido nada de su frescura… a condición de que no las repitamos. Hay que ir por otro lado. Si Cézanne ha hecho lo que ha hecho, es para que nadie lo rehaga. Es lo mismo en literatura. En todas partes. Entonces, ya no se trata de relaciones de complementarios, sino de las diferencias de saturación entre tintes.

Alusión a un texto genial que ha venido después Goethe, un texto de Schopenhauer[8]. Él había corregido la teoría de una manera muy interesante en un ensayo de juventud. Había introducido la idea de un espacio propio de los colores y de un peso propio de los colores. Era muy curioso, pues no hay ninguna razón para que el círculo cromático sea dividido. Su astucia diabólica consistía en proponer la división del círculo en tres. Dividir abstractamente el círculo cromático en tres. En efecto, hay tres complementarios, tres relaciones: rojo/verde, azul/naranja, amarillo/violeta. Dividen el círculo en tres partes iguales cada dos colores. Cada grupo de dos complementarios ocupa un tercio de círculo. Pero al interior de cada tercio, la relación entre un complementario y el otro no es de igualdad. Por ejemplo, verde/rojo sería bajo el modo 2/2, el tercio de círculo es dividido en 2. Pero la relación azul/naranja no es de igualdad. Ya no recuerdo cifras, sería del tipo 2/3 y 1/3. Cada grupo de complementarios tiene su espacio de repartición. Encuentro esto muy interesante porque ya es una especie de estructuración propia del color, hay una especie de cantidad espacializante del color. Añadía consideraciones nuevas sobre el peso, en relación a todas las consideraciones de los coloristas americanos sobre una especie de peso de los colores.

Un teórico del color moderno, que se llama Albers, extrae de todo eso una cosa que me parece muy concreta. Es lo que llama los estudios de cantidad, sea la cantidad espacializante del color, sea la cantidad ponderable, el peso del color. Termina diciendo: *Los estudios de cantidad nos conducen a pensar que independientemente de las reglas de armonía, todo color va o trabaja con cualquier otro si sus cantidades son apropiadas*[9]. Creo que eso es la pintura moderna.

[8] Arthur Schopenhauer, *Sobre la visión y los colores* (1815).

[9] Josef Albers, *Interaction of Color*, Yale University Press, 1975, p. 44.

En tanto introdujeran solamente las oposiciones diametrales o las relaciones de proximidad, habría de cierta manera leyes. El impresionismo ha sabido descubrir esas leyes, desenvolverlas y desplegarlas, les ha sacado el máximo. Debajo, había todavía quien palpitara, había un mundo sin ley. Y el mundo sin ley es cuando introducen nuevos coeficientes del color. La energía espacial o la energía ponderal, por ejemplo. ¡Todo va con todo, si ponen coeficientes convenientes! Me gusta mucho esa frase porque es ciertamente una frase de pintor: todo color, independientemente de las reglas de armonía, va o trabaja con cualquier otro color. Eso es el colorismo.

Hay un texto de Van Gogh que encuentro estupendo. Se trata del momento en que Gauguin y Van Gogh dicen que no hay más que una cosa verdadera en la pintura, que eso es lo esencial: el retrato. Hay que hacer un retrato moderno. Es una inversión de los valores en relación a la jerarquía cézanniana. Para Cézanne, pensar eso conlleva muchas cosas prácticas, un cambio en el orden de los valores. Él jamás lo ha ocultado: paisajes y naturalezas muertas; y el retrato estaba bien a condición de que se lo trate como una naturaleza muerta o un paisaje. Por eso sus retratos son muy naturaleza muerta. Hay una inversión: retorno al retrato. Y está fundada en la historia de la evolución del color. Hay forzosamente un retorno al retrato porque ya no son más las oposiciones diametrales las que cuentan.

¿Con qué está en relación el color cuando han liberado el color estructura? Una relación no con complementarios o de proximidad. Los colores lisos son los tonos vivos, es el régimen vivo. Los tonos rotos no son dos complementarios mezclados, eso les da grisalla. Es una mezcla de dos complementarios con dominancia de uno. Un azul roto es una mezcla azul/naranja con dominancia de azul. Se rompe el tono. El mismo tono es retomado dos veces como tono vivo y tono roto. Es una manera de superar las oposiciones diametrales y los caminos de proximidad.

A partir de Gauguin, de Van Gogh, se engendra el retorno al retrato. No necesariamente, sino de una manera cómoda: el tono roto es excelente para hacer la carne. La fórmula Gauguin. El gran retrato moderno sobre color liso. El color liso representa un tono vivo; la carne, las figuras, representan el tono roto.

Que se represente a alguien o no, no tiene importancia. Lo importante del propio juego tono vivo/tono roto es la extraordinaria libertad que da. Las limitaciones de las oposiciones diametrales y la limitación del camino

de proximidad han conquistado un nuevo espacio del color, que sería el de la energía espacializante y ponderable: peso del tono roto, espacialidad del tono vivo.

Tono roto/tono vivo, repetición del tono vivo por el tono roto, deviene la fórmula colorista Van Gogh-Gauguin. Podemos suprimir lo que queramos, pero nos quedan dos colores cuyos problemas ya no están regulados por los complementarios o lo que sea. Van Gogh dice ser colorista, pero colorista arbitrario. Es decir, haber conquistado el espacio donde las relaciones entre colores ya no están limitadas ni por el contraste ni por la cercanía. Eso crea distancias de espacio infinito.

Nos quedamos con nuestros dos elementos del color moderno, a saber: el color estructura y el color fuerza. Por una parte, el color estructura que culmina con la monocromía del color liso, es la estructura del color liso cinta o color liso sector; por otra parte, el tono roto que culmina con la carne y las carnes. El juego colores fuerza y color estructura define el espacio colorista y forma la nueva modulación –Cézanne pensaba que en esta dirección se suprimía la modulación–. Conocemos pues una modulación totalmente distinta que estará definida, básicamente, por la repetición del tono vivo por el tono roto.

Anexo.
Spinoza y la certidumbre en la creación

Deleuze: Mucho quisiera que no abandonen vuestra lectura sobre Spinoza[1].

Intervención: Hemos visto a Spinoza y Descartes, a Spinoza y Proust, a Spinoza y Hegel. El año pasado hemos visto a Leibniz. Últimamente he hojeado el libro de Holderlin. En una carta de ese libro hay una frase sobre Spinoza[2], hay un texto que señala una aproximación entre Leibniz y Spinoza. Yo no sé si Spinoza lo ha leído o no, pero son contemporáneos ¿no?

Deleuze: Son contemporáneos, se conocen. Leibniz ha hecho una visita a Spinoza. No se sabe bien lo que se han dicho. Pero sí, hay semejanzas por otra parte. ¿Hay alguna otra pregunta?

[1] Este extracto que presentamos como Anexo corresponde al inicio de la Clase 1 del 31/3/81. Ver nota al pie nº 1, Clase 1.

[2] Cf. «Las cartas de Jacobi sobre la doctrina de Spinoza», en Fiedrich Hölderlin, *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 1990, págs 25 y 26.

Richard Pinhas: Éramos una treintena para planteártela, yo soy el portavoz... Es muy democrático. Si no te molesta desarrollar un poco...

Deleuze: Sí.

Richard Pinhas: ¿En serio?

Deleuze: No, no.

Richard Pinhas: En mi caso personal, me gustaría saber si cuando un compositor crea –o un pintor o un filósofo o un escritor, es lo mismo– percibe algo siempre entre comillas– que *a priori* no pertenece al mundo exterior, aunque esté en relación inmediata con el mundo exterior, por tanto, con el mundo de las relaciones. Es a partir del momento en que tiene la percepción de un instante así que Mozart va a desarrollar lo que es una música. Un escritor va a desarrollar un texto cuando tiene la percepción de algo que pasa en su cuerpo o en su «alma» –entre comillas–. O es a partir de allí que un filósofo como Bergson va a encontrar lo que llama la intuición o un músico va a decir: «Esto es lo que hago». Es del cosmos, pero lo siento en mí, lo que resulta está en mí. ¿Esto podría pertenecer al tercer género de conocimiento o ser un paso hacia él en el análisis que has hecho de las autoafecciones en Spinoza? Hay algo que pasa al interior y que es ya de un orden muy elevado a nivel creativo, tanto en el pintor, como en el músico, el filósofo o el escritor. Aún cuando el término percepción no esté bien ¿cuál sería la relación entre esta percepción interna y la otra percepción?

Deleuze: Son dos preguntas. Rápidamente comienzo por la segunda porque es evidentemente la más interesante. Y la más difícil, una pregunta a la cual uno no puede responder sino vagamente. Así pues, tú preguntas a la vez en qué consisten ciertos estados cuyos ejemplos más sorprendentes pertenecen en efecto al arte. ¿Qué quiere decir cuando un artista –pero eso debe valer también para otra cosa distinta al arte– comienza a poseer una especie de certidumbre? ¿Y una especie de certidumbre de qué? Lo primero entonces es definir esta especie de certidumbre. Se trata de un momento bastante preciso. Es quizás el momento en que el artista es lo más frágil y también y lo más invulnerable con esta certidumbre. En ese momento llega

a una especie de certidumbre. ¿A qué concierne? A lo que quiere hacer, a lo que puede hacer, todo eso... Esos estados no están en absoluto dados, ni siquiera en los artistas. Esas cosas no están dadas. Casi podemos asignar una fecha en la que alguien comienza a tener esta –no llego a encontrar otro término– especie de certidumbre. Sin embargo, no podría decir todavía –y no hay lugar para hacerlo– lo que quiere hacer. Incluso si es escritor, incuso si es filósofo. Pero existe esta certidumbre. Y esta certidumbre no es en absoluto una vanidad dado que, por el contrario, es una especie de modestia inmensa.

Entonces, si ustedes quieren, vamos a hablar de estos estados justamente a propósito de la pintura. Me parece sorprendente que en el caso de grandes pintores, casi podemos asignar fechas en las que entran en esta especie de certidumbre.

La pregunta de Richard es –y desde luego, él es el primero en saber que su pregunta es un poco forzada, pues Spinoza no habla de esto en ningún texto– si se pueden asimilar estos estados de certidumbre a algo como el tercer género de conocimiento. A primera vista diría que sí, pues ¿qué es lo que hay si intento definir los estados del tercer género? Hay una certidumbre.

Es un modo de certidumbre muy particular que Spinoza expresa, por otra parte, bajo el término un poco insólito de conciencia. Es una especie de conciencia, pero que se ha elevado a una potencia. Casi diría que es la última potencia de la conciencia. ¿Y qué es, cómo definir esta conciencia? Diría que es la conciencia interna de otra cosa. A saber, es una conciencia de sí, pero que como tal aprehende una potencia. Entonces, lo que capta esta conciencia de sí que se ha elevado, que ha devenido conciencia de potencia, lo capta al interior de sí. Sin embargo, lo que capta de este modo al interior de sí es una potencia exterior. Es así cómo Spinoza intenta definir el tercer género. Finalmente, se podría decir cómo reconocer prácticamente que han alcanzado el tercer género, ese género casi místico, esta intuición del tercer género: es ciertamente cuando afrontan una potencia exterior y esta potencia exterior está en ustedes que la afrontan, que la captan dentro suyo. Hay que mantener las dos cosas.

Es por eso que Spinoza dice, finalmente, que el tercer género de conocimiento existe cuando ser conciente de sí mismo, ser conciente de Dios y ser conciente del mundo, no hacen más que uno. Creo que es importante tomar literalmente las fórmulas de Spinoza. En el tercer género de conocimiento soy indisolublemente conciente de mí mismo, de los otros o del mundo y de Dios. Si ustedes quieren, entonces, esto quiere decir que se

trata de esta especie de conciencia de sí que es al mismo tiempo conciencia de la potencia; conciencia de la potencia que es al mismo tiempo conciencia de sí.

¿Por qué es que uno está a la vez seguro y no obstante muy vulnerable? Estamos muy vulnerables porque sólo falta un punto minúsculo para que esa potencia nos arrastre. Nos desborda tanto que, en ese momento, ocurre como si estuviéramos abatidos por su enormidad. Y al mismo tiempo estamos seguros. Lo estamos porque el objeto de esta conciencia, por exterior que sea en tanto que potencia, es captado dentro de mí.

De modo que Spinoza insiste enormemente sobre el punto siguiente: la felicidad del tercer género, a la cual reserva el nombre de beatitud, es finalmente una felicidad rara. Es decir, es una felicidad que no depende sino de mí. ¿Hay felicidades que sólo dependen de mí? Spinoza diría que es una cuestión falsa preguntarse si las hay, puesto que es verdaderamente el producto de una conquista.

La conquista del tercer género consiste precisamente en llegar a estados de felicidad en que, al mismo tiempo, haya certidumbre de que pase lo que pase, de cierta manera, nadie puede quitármelos. Bueno, «pase lo que pase»... todo puede suceder, ustedes saben... podría quizás morir, de acuerdo. A veces pasamos por estados así, desgraciadamente no durables. Pero hay algo que literalmente no se me puede sacar: esa extraña felicidad. En el Libro V de la *Ética* Spinoza describe esto muy, muy admirablemente.

No sé si he respondido. Sí, diría que es lo que la vez pasada llamaba la auto-afección. Es precisamente esta conciencia de la potencia que ha devenido conciencia de sí. Puede ser entonces que el arte presente estas formas de conciencia de una manera particularmente aguda. La impresión de devenir invulnerable... Ah, sí... Pero no alcanzo a expresar la extraordinaria modestia que acompaña esta certidumbre. Es una especie de certidumbre de sí que inmediatamente se apoya en una modestia. Es como la relación con una potencia.

Pero entonces, para volver a la pregunta más simple de Richard, creo que estas auto-afecciones que van a definir el tercer género –y que ya definen el segundo– son muy importantes en el trazado de la *Ética*. Creo que Spinoza parte verdaderamente de un plano de existencia en el que nos ha mostrado por todas las razones del mundo cómo y por qué estábamos condenados a las ideas inadecuadas y a las pasiones. Una vez más, el problema de la *Ética* es cómo se podría salir de ellas. Ahora bien, a primera vista, él ha acumulado

todos los argumentos para mostrarnos que, en última instancia, uno no puede salir de allí. Es decir que, en apariencia, estábamos condenados al primer género de conocimiento.

Tomo un solo ejemplo: no somos libres. Hay que ver el odio que Spinoza tiene contra un muy mal concepto de libertad. ¿Qué quiere decir la libertad? Su idea es muy simple. No somos libres puesto que siempre sufrimos acciones, siempre sufrimos los efectos de los cuerpos exteriores. Si se toma en serio la descripción del primer género de conocimiento en Spinoza, no vemos cómo podría haber una idea verdadera. Tampoco vemos cómo se puede salir de allí. Sufrimos los efectos de los otros cuerpos, no hay idea clara y distinta, no hay idea verdadera. Estamos condenados a las ideas inadecuadas, a las pasiones.

Sin embargo, toda la *Ética* va a ser el trazado del camino. E insisto sobre esto, es un camino que no preexiste. En el mundo más cerrado del primer género de conocimiento, la *Ética* va a trazar el camino que hace posible una salida. Ahora bien, si intento resumir este trayecto, lo fundamental son las etapas de esta salida.

Si tuviera una lupa, diría que la primera etapa es esta: nos damos cuenta que hay dos tipos de pasiones. Permanecemos en la pasión, permanecemos en el primer género, pero lo que va a ser decisivo es una distinción entre dos tipos de pasiones. Hay pasiones que aumentan mi potencia de actuar. Son las pasiones de alegría. Hay pasiones que disminuyen mi potencia de actuar. Son pasiones de tristeza. Tanto unas como otras son pasiones. ¿Por qué? Porque no poseo mi potencia de actuar; aún cuando ella aumenta, no la poseo. Así pues, estoy aún plenamente en el primer género de conocimiento. Esta es la primera etapa: distinción de las pasiones alegres y de las pasiones tristes. Tengo las dos. ¿Por qué? Porque las pasiones tristes son el efecto sobre mí del encuentro con cuerpos que no me convienen, es decir que no se componen directamente con mi relación. Y las pasiones alegres son el efecto sobre mí de mi encuentro con cuerpos que me convienen, es decir aquellos que componen su relación con mi relación.

Segunda etapa. Ustedes ven, las pasiones alegres están siempre en el primer género de conocimiento. Pero cuando experimento pasiones alegres, efecto del encuentro con cuerpos que convienen con el mío, ellas aumentan mi potencia de actuar. ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir no que me determinan, sino que me inducen, me dan la ocasión para formar la

noción común. ¿Noción común a qué? Noción común a los dos cuerpos: el cuerpo que me afecta y mi cuerpo. Es una segunda etapa.

Primera etapa: las pasiones alegres se distinguen de las pasiones tristes porque las pasiones alegres aumentan mi potencia de actuar, mientras que las tristes la disminuyen. Segunda etapa: esas mismas pasiones alegres me inducen a formar una noción común, común al cuerpo que me afecta y a mi propio cuerpo.

Pregunta subordinada a esta segunda etapa: ¿por qué las pasiones tristes no me inducen a formar nociones comunes? Spinoza es muy capaz, puede demostrarlo matemáticamente. Si dos cuerpos disconvienen, no es jamás por algo que les es común, sino por sus diferencias o sus oposiciones. Reflexionen bien, pues hay un pasaje teórico que comprender, pero es de hecho muy práctico. En otros términos, las pasiones tristes son el efecto sobre mi cuerpo de un cuerpo que no conviene con el mío, es decir que no compone su relación con mi propia relación. Desde entonces, la pasión triste es el efecto sobre mi cuerpo de un cuerpo que es captado bajo el aspecto en que no tiene nada en común con el mío. Si captaran ese mismo cuerpo bajo el aspecto en que tiene algo en común con el vuestro, ya no los afectaría de una pasión triste. Los afecta de una pasión triste en tanto captaron ese otro cuerpo como incompatible con el vuestro. Así pues, Spinoza puede decir que sólo las pasiones alegres me inducen a formar una noción común.

Ustedes recuerdan que las nociones comunes no son en absoluto cosas teóricas. Son nociones extremadamente prácticas, son nociones práctico-éticas. No comprendemos nada si hacemos de ellas ideas matemáticas. Así pues, la pasión alegre, que es el efecto sobre mí de un cuerpo que conviene con el mío, me induce a formar la noción común a los dos cuerpos. Para dar cuenta de esta segunda etapa, diría que las pasiones alegres literalmente se revisten de nociones comunes.

Ahora bien, las nociones comunes son necesariamente adecuadas. Lo hemos visto, no vuelvo sobre esto[3]. Entonces, ustedes ven por qué camino hay una salida. Tendíamos a decir: «Pero jamás podremos salir del primer género de conocimiento». Ustedes ven que hay un camino. Hay un camino, pero es una línea muy quebrada.

Si he tomado conciencia de la diferencia de naturaleza entre las pasiones

[3] Cf. Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza*, op. cit., p. 135.

alegres y tristes, me doy cuenta que las pasiones alegres me dan el medio de rebasar el dominio de las pasiones. No es que las pasiones sean suprimidas. Están ahí, permanecerán. El problema de Spinoza no es hacer desaparecer las pasiones. Es, como lo dice él mismo, que ellas ocupen finalmente la menor parte relativa de mí mismo. ¿Qué quiere decir que ellas ocupen la menor parte relativa de mí mismo? ¡Eso tampoco está dado en absoluto! Está en mí fabricar partes de mí mismo que ya no estén sometidas a las pasiones. Nada está dado de antemano.

¿Cómo fabricar entonces partes de mí mismo que ya no estén sometidas a las pasiones? Vean la respuesta de Spinoza. Hago la diferencia entre pasiones tristes y pasiones alegres. Tengo pasiones tristes, de acuerdo. Me esfuerzo, según su fórmula, «tanto como está en mí» para experimentar el máximo posible de pasiones alegres y el mínimo posible de pasiones tristes. Hago lo que puedo.

Todo esto es muy práctico: hago lo que puedo. Ustedes me dirán que es obvio. No, porque como lo señala muy bien Spinoza, las personas no dejan de envenenar la vida, no dejan de revolcarse en la tristeza... Todo el arte de las situaciones imposibles del que hemos hablado... ¡Se meten en situaciones imposibles!

Hace falta desde ya una sabiduría para seleccionar las pasiones de alegría, para intentar tener el máximo posible de ellas. Y estas pasiones de alegría subsisten como pasiones, pero me inducen a formar nociones comunes, es decir, ideas prácticas de lo que hay en común entre el cuerpo que me afecta de alegría y mi cuerpo. Estas nociones comunes –y sólo ellas– son ideas adecuadas. Entre un cuerpo que no me conviene, entre un cuerpo que me destruye y mi cuerpo no hay nociones comunes, pues el aspecto bajo el cual un cuerpo no me conviene es incompatible con la noción común. En efecto, si un cuerpo no me conviene, es bajo el aspecto de que no tiene nada en común conmigo. Bajo el aspecto en que tiene algo en común conmigo, me conviene. Esto es evidente, es seguro.

Así pues, en el punto en el que estoy –segunda etapa–, he formado nociones comunes. ¿Pero a qué remiten estas nociones comunes, esta idea de la relación común entre el cuerpo que me conviene y mi cuerpo, si las toman prácticamente, si no hacen de ellas ideas abstractas? A la formación de un tercer cuerpo del cual el otro cuerpo y el mío somos las partes. Eso tampoco preexiste. Ese tercer cuerpo tendrá una relación compuesta que se

encontrará tanto en el cuerpo exterior como en mi cuerpo. Eso será el objeto de una noción común.

De las nociones comunes, que son ideas adecuadas, derivarán afectos, sentimientos. Y lo que quería decir es que no pueden confundir los afectos que están en el origen de las nociones comunes con los que derivan de ellas. Esta confusión sería un grave contrasentido. En ese momento la *Ética* ya no podría funcionar. Es decir, es grave.

¿Qué diferencias hay entre los dos tipos de afectos? Los afectos que están en el origen de las nociones comunes son las pasiones alegres. Me repito una vez más para que esto sea muy claro. Las pasiones alegres son el efecto sobre mí de un cuerpo que conviene con mi cuerpo, induciéndome a formar la noción común, es decir una idea de lo que hay de común entre los dos cuerpos. Y la idea de lo que hay de común entre los dos cuerpos es la idea de un tercer cuerpo del cual el cuerpo exterior y el mío son las partes. Así pues, ustedes ven que los sentimientos que me inducen a formar una noción común son pasiones de alegría. Hemos visto que las pasiones de tristeza no nos inducían a formar nociones comunes. Ahora bien, los sentimientos que derivan de las nociones comunes ya no son pasiones de alegría. Son afectos activos. Puesto que las nociones comunes son ideas adecuadas, derivan de allí afectos que no se contentan con aumentar mi potencia de actuar, como las pasiones alegres; derivan afectos que, por el contrario, dependen de mi potencia de actuar.

Presten mucha atención a la terminología de Spinoza y no confundan –pues él jamás lo hace– las dos expresiones: lo que aumenta mi potencia de actuar y lo que deriva de mi potencia de actuar. Lo que aumenta mi potencia de actuar es forzosamente una pasión. Puesto que mi potencia de actuar aumenta, es preciso suponer que yo no tengo aún posesión de ella. Mi potencia de actuar aumenta de modo que tiendo a la posesión de esta potencia, pero no la poseo. Es el efecto de las pasiones alegres. Bajo la acción de las pasiones alegres, formo una noción común. Ahí poseo mi potencia de actuar, porque la noción común se explica por mi potencia. En ese momento, pues, entro en posesión de mi potencia. En posesión formal, poseo formalmente mi potencia. De esta posesión formal de mi potencia de actuar a través de la noción común derivan afectos activos. De modo que los afectos activos que derivan de las nociones comunes son la tercera etapa.

Si intento resumir todos estos momentos, diría que hay entonces tres etapas. Primera etapa: seleccionan, tanto como puedan, pasiones alegres. Segunda etapa: forman nociones comunes que vienen a revestir las pasiones alegres. No las suprimen, las revisten. Tercera etapa: de esas nociones comunes que revisten a las pasiones alegres, derivan afectos activos. En última instancia, las pasiones y las ideas inadecuadas ya no ocupan proporcionalmente más que la menor parte de ustedes mismos. Y la mayor parte es ocupada por ideas adecuadas y afectos activos. Yo no podía decirlo antes, había que hacerlo.

Última etapa. Las nociones comunes y los afectos activos que derivan de ellas van a ser revestidos ellos mismos por nuevas ideas y nuevos estados o afectos: las ideas y los afectos del tercer género. Es decir, esas auto-afecciones, que siguen siendo un poco misteriosas para nosotros, que definirán el tercer género –mientras que las nociones comunes definían únicamente el segundo–.

Para terminar con todo esto, hay una cosa que me fascina: ¿por qué Spinoza no lo dice? Evidentemente la respuesta debe ser compleja. De hecho, si no lo dijera, todo lo que digo sería falso. Es preciso que lo diga. Y lo dice. Tiene este orden muy curioso: primera etapa, ideas inadecuadas y pasiones alegres, selección de las pasiones alegres; segunda etapa, formación de las nociones comunes y afectos activos que derivan de las nociones comunes; tercera etapa, tercer género de conocimiento, ya no nociones comunes, sino ideas esencias, ideas esencias singulares y afectos activos que derivan de ellas.

Entonces mi pregunta se transforma: si lo dice ¿por qué no lo dice bien claro? Creo que es simple: no podía hacerlo de otro modo. Él presenta estas tres etapas como sucesivas, pero lo hace en el libro V. Y el libro V no es un libro fácil –hemos visto por qué–. Él dice que es un libro a toda velocidad. Y una vez más, no porque está mal hecho o hecho rápidamente, sino porque en el tercer género de conocimiento se alcanza una especie de velocidad del pensamiento que Spinoza persigue y que da a la *Ética* ese final admirable, como una especie de final a toda marcha. Una especie de final relámpago.

Lo dice entonces en el libro V. Atraigo particularmente vuestra atención sobre un teorema, sobre una proposición al comienzo de ese libro, donde

[4] Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Alianza, Madrid, 2002. Libro V, proposición X.

Spinoza dice: *En tanto no estamos atormentados por afectos contrarios a nuestra naturaleza, podemos...*[4]. Para mí es un texto fundamental. No puede decirse más claramente. ¿Qué son sentimientos «contrarios a nuestra naturaleza»? Ustedes verán el contexto, son el conjunto de las pasiones de tristeza. ¿En qué las pasiones de tristeza o los sentimientos de tristeza son contrarios a nuestra naturaleza? En virtud de su definición misma, a saber: son los efectos del encuentro de mi cuerpo con cuerpos que no convienen con mi naturaleza. Así pues, son literalmente sentimientos contrarios a mi naturaleza. Y bien, en tanto estamos atormentados por tales sentimientos, en tanto experimentamos una tristeza, ni hablar de formar una noción común relativa a esa tristeza.

No puedo formar una noción común más que en ocasión de alegrías, esto es, alegrías pasivas. Sólo que cuando he formado una noción común en ocasión de una alegría pasión, mi alegría pasión se encuentra desde entonces revestida de ideas adecuadas, nociones comunes del segundo género, e ideas esencias del tercer género; y revestida por afectos activos, afectos activos del segundo y del tercer género.

Al mismo tiempo, no hay completa necesidad. Insisto en esto, para terminar. Lo que me perturba es que, evidentemente, las pasiones alegres me inducen a formar nociones comunes, eso es como un buen uso de la alegría; pero es concebible, en el límite, alguien que experimentaría pasiones alegres por azar. Estaría bien, la suerte lo favorecería, tendría mucha alegría. Pero él no formaría noción común; permanecería completamente en el primer género de conocimiento. Allí es evidente que no se trata de una necesidad. Las pasiones alegres no me obligan a formar la noción común, me dan la ocasión. Es allí que hay como una especie de abismo entre el primer y el segundo género de conocimiento. Entonces, ¿lo franqueo o no lo franqueo?

Si la libertad se decide en un momento dado, en Spinoza es ahí. Me parece que es ahí. En efecto, aún experimentando pasiones alegres, yo podría permanecer eternamente en el primer género de conocimiento. En ese momento, haría un muy mal uso de la alegría. Por mucho que esté inducido a formar nociones comunes, no estoy –hablando propiamente– determinado a hacerlo. En todo caso, me parece que se trata de una especie de sucesión muy firme, a la vez lógica y cronológica, en esta historia de los modos de existencia o de los tres géneros de conocimiento.

Insisto sobre esta idea de revestidura o revestimiento. En el comienzo, estoy lleno de ideas inadecuadas y de afectos pasivos. Poco a poco llego a producir cosas que van a revestir mis ideas inadecuadas y mis afectos pasivos con ideas que son adecuadas y con afectos que son activos. De modo que si salgo adelante, tendré siempre ideas inadecuadas y afectos pasivos, pues están ligados a mi condición en tanto que existo, pero ellos no ocuparán, relativamente, más que la parte más pequeña de mí mismo. Literalmente, habré cavado en mí partes que son ocupadas por ideas adecuadas y afectos activos o auto-afecciones.

Ahora bien, no se trata de una ciencia. Muy a menudo tenemos la tendencia a interpretar a Spinoza de ese modo y eso lo vuelve ciertamente ordinario. Tomemos como ejemplo las ideas geométricas. Hacer geometría es muy importante para Spinoza, para la vida misma, pero no son las ideas geométricas las que definen las nociones comunes; las ideas geométricas son simplemente una cierta manera, una cierta posibilidad de tratar las nociones comunes. Podríamos decir que la geometría es la ciencia de las nociones comunes. Y las nociones comunes no son en sí mismas una ciencia, son un cierto saber. Pero es casi un saber-hacer.

Por otra parte, diría que las nociones comunes no se oponen en absoluto a la idea de un yo. Existe un verdadero yo –en sentido muy amplio– de las nociones comunes, puesto que es un juego de composición. Hay noción común desde que hay composición de relaciones. Puedo siempre intentar componer. Esto se opone seguramente a la improvisación, puesto que implica y supone, ante todo, la larga marcha selectiva en la cual he separado mis alegrías de mis tristezas.

Intervención: Sobre la improvisación.

Deleuze: En efecto, es otra cosa si piensas en la improvisación definida como una especie de sentimiento vivido de la composición de las relaciones. En el ejemplo del jazz, la trompeta entra en tal momento. Creo que es exactamente lo que expresa el término inglés *timing*. El francés no tiene esas palabras. Los griegos tenían una palabra muy interesante que corresponde exactamente al *timing* americano: el *kairós*. Los griegos se sirven enormemente de esta palabra. El *kairós* es exactamente el buen momento. No dejar pasar el buen momento. El francés no tiene una palabra tan fuerte. Había

un Dios, había una especie de potencia divina del *kairós* en los griegos. La ocasión favorable, la oportunidad, el truco… es ahí el momento en que la trompeta puede tomar las cosas.

Anne Querrien: Es decir el momento en que se llega a encontrar el agenciamiento colectivo. Es decir, el momento y su consecuencia, pero también aquello que toca para estar en agenciamiento con la batería…

Intervención. De hecho, el agenciamiento colectivo se construye desde que cada uno comprende cuáles son las relaciones que lo constituyen. No es una improvisación.

Deleuze: La noción de agenciamiento no puede aportarnos muchas luces en cuanto a Spinoza. Sobre todo porque Spinoza emplea, por su parte, una palabra que vale de sobra. Cuando dice noción común, quiere decir algo muy preciso. Creo incluso que es finalmente imposible, según él, que yo, individuo pensante, pueda formarla. Es una noción tan poco intelectual, tan viva, que no puedo formar una noción común –es decir la idea de algo en común entre mi cuerpo y un cuerpo exterior– sin que se constituya un tercer cuerpo del cual el cuerpo exterior y yo no somos más que las partes. Aprendo a nadar. Formo la noción común de mi cuerpo y del cuerpo del mar, de la ola. Formo un tercer cuerpo del cual la ola y yo somos las partes.

Vemos muy bien lo que hay en el espíritu de Spinoza cuando nos habla de las nociones comunes y hasta qué punto ellas no son en absoluto lo que a veces decimos que son. La catástrofe que a mi modo de ver nos impide comprender todo lo que él quiere decir, se produce cuando tratamos a las nociones comunes como cosas abstractas. Pero hay razones. Es su culpa. Es su culpa porque cuando introduce por primera vez las nociones comunes, lo hace a través de las nociones comunes más universales. Ejemplo: «Todos los cuerpos son en lo extenso»[5]. Lo extenso como noción común. Es esto lo que confunde al lector. Hay entonces una razón. Cuando nos dice, por el contrario, que finalmente las nociones comunes privilegiadas son comunes a muchos hombres, es decir que son la comunidad de los hombres, nos decimos que es ese el lugar de la noción común. En otros términos, las

[5] Baruch Spinoza, *Ética*, op. cit., Libro II, definición I.

nociones comunes se revelan como esencialmente políticas, a saber: se trata de la construcción de una comunidad. Aquí vemos muy bien hasta qué punto esto desborda, y de lejos, las nociones físico-matemáticas de las cuales se reclamaba en el libro II. Como en el libro II quiere comenzar por explicar las nociones comunes más universales, ellas parecen ciertamente cosas abstractas, como de las ciencias: todos los cuerpos son lazos tendidos, la velocidad y el movimiento como noción común a todos los cuerpos, etc. Entonces, si nos dejamos atrapar en ese momento, creo que se pierde toda la riqueza concreta de las nociones comunes. Ustedes comprenden, la noción común es: ¿qué cuerpo hacen con alguien que aman o que los ama?

En nuestro ejemplo, es el ritmo. El ritmo es una noción común al menos a dos lados: no existe el ritmo del violín, existe el ritmo del violín que responde al piano y el ritmo del piano que responde al violín. Eso es una noción común, la noción común de dos cuerpos, el cuerpo del piano y el cuerpo del violín, bajo tal o cual aspecto. Es decir, bajo el aspecto de la relación que constituirá tal obra musical y que forma el tercer cuerpo. Es muy concreto.

Yo diría entonces que sí, que todo es posible en esta cuestión. Pero no es cualquier saber. Tampoco es cualquier juego, puesto que es un juego de composición, de combinaciones con comprensión de las relaciones. Entonces la expresión «juego» es evidentemente muy ambigua pues concibo juegos, por ejemplo, que son únicamente de azar. Son ejemplos abominables para Spinoza. Si no se busca una martingala, se puede jugar de manera que simplemente se sufran efectos. Por ejemplo, si juegan a la ruleta al azar, sufren efectos. La ruleta rusa: hacen de la ruleta un uso mortuorio. Bueno, son pasiones de tristeza. Usted juega, gana o pierde. Si pierde está triste –a menos que sea particularmente raro–. Si gana, está contento. Pero es pasión. ¿Qué sería buscar una martingala? Bueno, ustedes ven que las personas que buscan martingala en la ruleta hacen un trabajito. No es ciencia, pero es trabajo. ¿Qué quiere decir eso? Elevan la apuesta, ensayan, puede ser que se equivoquen completamente, etc. Yo sé que Spinoza diría que evidentemente el juego no es un tema de nociones comunes, que el juego es precisamente estar condenado al primer género de conocimiento. Pero imaginemos un Spinoza jugador. Él diría que en la tentativa de elaborar una martingala hay ya búsqueda de relaciones comunes, búsqueda de una especie de relación y de ley de relación. No podemos decir que se trate de una búsqueda científica. Es una búsqueda de saberes, es todo un oficio.

Spinoza se interesa, sin embargo, por estas cuestiones, pues participa de ellas –como todo el siglo XVII, que, ustedes saben, es un siglo de jugadores–. Hay un pequeño tratado de Spinoza. Él se interesa por estas cuestiones. Él ha hecho un muy pequeño tratado, en holandés, que se titula *Cálculo de probabilidades*[6]. Como todo el mundo, reflexiona sobre el juego de dados, el lanzamiento de los dados. Todo esto es el nacimiento del cálculo de las probabilidades. No es solamente Pascal, todos los matemáticos de la época se interesan enormemente en las probabilidades.

Bueno, les dejo la preocupación de proseguir todo esto, pero sobre todo prosíganlo con la *Ética*, con la lectura.

Intervención: Las raras discusiones que he podido tener con músicos geniales me han dado la intuición de que desde el momento que se produce aquél encuentro, que de hecho no es algo que se comanda, hay una imposibilidad total de evitarlo. Es decir que hay un carácter de necesidad, de ineluctabilidad, a excepción de que se rompan todas las relaciones.

Deleuze: ¡Sí! Y al mismo tiempo creo que incluso a ese nivel –y Spinoza no dice esto así, ya no hablamos de Spinoza, de hecho–, por fuerte que sea la certidumbre del tercer género, todo puede ser aún arruinado. Es estupenda la vida. Y esto nos introduce en lo que vamos a hacer ahora. Cualquiera sea la certidumbre que yo tenga –ella puede ser grandiosa–, todo puede ser arruinado, todo puede desplomarse en un instante. Es curioso. Puedo ser como arrastrado por esa potencia. En lugar de combinarla, puedo ser arrastrado por una especie de exasperación. Siempre puede producirse una exasperación, es cuando de golpe destruyo lo que hay.

[6] Este texto de solo 4 páginas, *Reeckening van Kanssen* en su idioma original, apareció en el año 1687.

Editorial Cactus

Serie «Clases»
Gilles Deleuze
En medio de Spinoza
*
Gilles Deleuze
Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia
*
Gilles Deleuze
Exasperación de la filosofía - El Leibniz de Deleuze
*
Gilles Deleuze
Pintura.
El concepto de diagrama

Títulos en preparación

Cine y bergsonismo
Kant

* * *

Paolo Virno
Cuando el verbo se hace carne

Chantal Jaquet
Spinoza o la prudencia
(en preparación)

Serie «Perenne»
Baruch Spinoza
Tratado de la reforma del entendimiento
*
Henri Bergson
Materia y memoria
*
Gabriel Tarde
Monadología y sociología
*
Paul Klee
Teoría del arte moderno
*
Giordano Bruno
De la magia
De los vínculos en general
*
Títulos en preparación

Henri Bergson
La evolución creadora
*
William James
Filosofía de la experiencia
*
Gilbert Simondon
La individuación



Cactus